МОВА–
ЛІТАРАТУРА–
КУЛЬТУРА

Матэрыялы VI Міжнароднай навуковай канферэнцыі
г. Мінск, 28-29 кастрычніка 2010 года

Мінск
БДУ
2011

М74 **“Мова – Літаратура – Культура”:** матэрыялы VI Міжнароднай навуковай канферэнцыі ў 2-х частках: Ч.2, Мінск, 28-29 кастрычніка 2010 года [Тэкст] / Беларускі дзярж. ун-т; у аўтарскай рэдакцыі. – Мінск: РІВШ, 2011.

У зборнік уключаны матэрыялы дакладаў VI Міжнароднай навуковай канферэнцыі “Мова – Літаратура – Культура”. Удзельнікі канферэнцыі абмеркавалі актуальныя праблемы сучаснага мовазнаўства (актуальныя праблемы гісторыі беларускай мовы; беларускі лінгвакультурны феномен: сутнасць, статус, дынаміка; нармалізацыя сучаснай беларускай мовы: вуснае і пісьмовае маўленне; аспекты моўных даследаванняў (семантыка, словаўтварэнне, граматыка, прагматыка); фальклор – культура; беларуская літаратура: гісторыя і сучаснасць; нацыянальныя літаратуры ў сусветным кантэксце; методыка выкладання філалагічных дысцыплін), з якімі і знаёміць чытачоў гэты зборнік.

Лукашанец А. А. (Мінск)

БЕЛАРУСКАЯ МОВА Ў XXI СТ.: АСАБЛІВАСЦІ РАЗВІЦЦЯ І ФУНКЦЫЯНАВАННЯ

I. Беларуская мова, якая сёння з'яўляецца дзяржаўнай мовай краіны і мовай тытульнай нацыі, прайшла дастаткова працяглы і складаны шлях свайго развіцця і ў XX ст. заняла належнае месца сярод славянскіх моў і на лінгвістычнай карце Еўропы. Гэта высокаразвітая літаратурная мова з багатым слоўнікавым складам і распрацаванай сістэмай норм, якая можа паспяхова абслугоўваць усе камунікатыўныя патрэбы сучаснага грамадства. Яна па-ранейшаму выкарыстоўваецца як рэальны сродак зносін, застаецца важнейшым элементам беларускай культуры, сімвалам нацыянальнай свядомасці, фактарам нацыянальнай адметнасці і ідэнтыфікацыі.

На працягу ўсяго свайго існавання беларуская мова адыграла выключную ролю ў гісторыі беларускага народа, у станаўленні яго дзяржаўнасці. Усім сваім развіццём на працягу XX ст. яна даказала сваю жыццёвасць і неабходнасць. Нягледзячы на складанасці моўнага жыцця, асаблівасці развіцця сістэмы мовы і ступені запатрабаванасці ў камунікатыўнай прасторы яна заўсёды была бадай што асноўным фактарам падтрымання нацыянальнай культуры і нацыянальнай свядомасці народа.

У XXI ст. беларуская мова ўвайшла з цэлым комплексам праблем, якія датычацца развіцця яе сістэмы і месца ў камунікатыўнай прасторы. Гэта звязана ў першую чаргу з асаблівасцямі папярэдняга развіцця і спецыфікай сучаснай моўнай сітуацыі ў Рэспубліцы Беларусі, якая вызначаецца як дзяржаўнае блізкароднаснае беларуска-рускае двухмоўе. Аднак заканадаўчы статус суіснуючых беларускай і рускай моў і іх рэальнае становішча ў камунікатыўнай прасторы істотна адрозніваецца, што абумоўлена шэрагам прычын як аб'ектыўнага, так і суб'ектыўнага характару.

II. Сістэмны разгляд комплексу параметраў, якія вызначаюць становішча дзяржаўных моў у моўнай сітуацыі краіны, а таксама іх ролю ў жыцці сучаснага грамадства, дазваляе выдзеліць іх тры асноўныя групы.

1. Параметры, якія цалкам супадаюць для абедзвюх дзяржаўных моў.

1.1. Самастойныя славянскія мовы ўсходнеславянскай падгрупы.

1.2. Высокаразвітыя літаратурныя мовы.

1.3. Дзяржаўныя мовы краіны.

1.4. Састаўныя кампаненты двухмоўнай сітуацыі.

1.5. Мовы, якія функцыянуюць у вуснай і пісьмовай разнавіднасцях.

1.6. Мовы, сістэмы якіх прадстаўлены некалькімі падсістэмамі, што па-рознаму запатрабаваны ў розных сферах ужытку.

1.7. Мовы, якія інтэнсіўна развіваюцца ў плане павелічэння сваіх разнавіднасцей і пашырэння слоўнікавага складу.

1.8. Мовы, якія "заваёўваюць" новыя сучасныя сферы дзейнасці грамадства.

1.9. Мовы, якія актыўна папаўняюць слоўнікавы склад у адпаведнасці з сучаснымі намінатыўнымі патрэбамі;

1.10. Мовы, якія маюць высокія адаптацыйныя магчымасці.

2. Параметры, якія супадаюць часткова:

2.1. Беларуская мова – адна з пашыраных моў свету. Руская мова – адна з сусветных моў.

2.2. Беларуская выконвае ў асноўным функцыю ўнутрынацыянальных зносін і выяўляе тэндэнцыю да выканання функцыі міжнароднай мовы (пачынае выкарыстоўвацца як дыпламатычная мова). Руская мова ў сучаснай моўнай сітуацыі выконвае функцыі мовы ўнутрынацыянальных, міжнацыянальных і міжнародных зносін.

2.3. Беларуская мова – мова з працяглай, але перарванай пісьмовай традыцыяй. Руская мова – мова з працяглай неперарванай традыцыяй.

2.4. Беларуская мова з'яўляецца адным з рэальных сродкаў зносін (але запатрабавана не ў поўнай меры). Руская мова таксама з'яўляецца адным са сродкаў зносін і рэальна дамінуе ў большасці камунікатыўных сфер.

2.5. Абедзве мовы з'яўляюцца часткай культурнай прасторы Беларусі. Пры гэтым беларуская мова выступае часткай нацыянальнай беларускай культуры і сродкам прэзентацыі нацыянальнай культурнай і гістарычнай спадчыны беларускага народа. Руская ж мова ў асноўным прэзентуе іншанацыянальную (інтэрнацыянальную) частку культурнай прасторы Беларусі.

2.6. Абедзве мовы развіваюцца ў рэчышчы агульных для славянскіх моў тэндэнцый. Аднак для развіцця сістэмы беларускай мовы аднолькава ўласцівы тэндэнцыі да нацыяналізацыі і інтэрнацыяналізацыі, а для рускай – толькі тэндэнцыя да інтэрнацыяналізацыі.

3. Параметры, якія адрозніваюць дзяржаўныя мовы ў сучаснай моўнай сітуацыі.

3.1. Беларуская мова з’яўляецца мовай тытульнай нацыі і мовай нацыянальнай большасці. Руская мова ў беларускім грамадстве набывае статус мовы нацыянальна-этнічнай групы.

3.2. Беларуская мова з’яўляецца адным з найбольш істотных сродкаў падтрымання нацыянальнай свядомасці і нацыянальнай адметнасці. Для рускай мовы ў сітуацыі беларуска-рускага двухмоўя такая функцыя не ўласціва.

3.3. Развіваючыся ў рэчышчы агульных для славянскіх моў тэндэнцый. беларуская мова захоўвае сваю нацыянальную адметнасць і спецыфіку. Для функцыянавання рускай мовы ў Беларусі гэты аспект з’яўляецца неактуальным.

3.4. Беларуская мова на сучасным этапе з’яўляецца сродкам і сімвалам нацыянальнай ідэнтыфікацыі (фактарам кансалідацыі беларускага грамадства). Руская мова як кампанент двухмоўнай сітуацыі ў Беларусі фактычна страціла функцыю нацыянальнай ідэнтыфікацыі.

Такім чынам, з пункту гледжання рэальнага стану суіснуючых моў і іх запатрабаванасці ў розных камунікатыўных сферах сучаснае беларуска-рускае двухмоўе з’яўляецца:

а) блізкароднасным;

б) дзяржаўным;

в) шматкампанентным (кожная мова прадстаўлена некалькімі сваімі разнавіднасцямі (падсістэмамі), якія па-рознаму запатрабаваны ў кожных камунікатыўных сферах);

г) незбалансаваным (мовы адрозніваюцца па колькасці сфер выкарыстання);

д) нераўнаважным (мовы адрозніваюцца па колькасці актыўных карыстальнікаў).

Відавочна, што апошнія дзве характарыстыкі з’яўляюцца найбольш важнымі для разумення рэальнага стану беларускай мовы ў сучаснай камунікатыўнай прасторы беларускага грамадства. І менавіта гэтыя характарыстыкі павінны вызначаць прыярытэты дзяржаўнай моўнай палітыкі, накіраванай на пашэрэнне беларускай мовы ў тыя сферы камунікацыі, у якіх яна павінна выкарыстоўвацца як дзяржаўная мова краіны. Трэба таксама дадаць, што адным з важнейшых фактараў, якія вызначаюць адметнасць існавання і функцыянавання беларускай мовы ў сучасным беларускім соцыуме, з’яўляецца той, што беларуская мова (новая беларуская літаратурная мова) ніколі не была адзіным сродкам зносін у канкрэтным соцыуме. Яна развівала і замацоўвала свае літаратурныя нормы, выконвала функцыі сродку зносін ва ўмовах паралельнага існавання побач з іншай блізкароднаснай мовай. Руская мова таксама на тэрыторыіі Беларусі функцыянуе побач з іншай

блізкароднаснай мовай, аднак ёсць соцыумы, дзе яна з’яўляецца фактычна адзіным сродкам камунікацыі.

III. З улікам існуючай моўнай сітуацыяй і рэалій блізкароднаснага двухмоўя гэтая дзейнасць павінна ўлічваць наступныя моманты.

1. З сітуацыяй двухмоўя заўсёды звязаны з праблемы паўнавартаснага і парытэтнага выкарыстання суіснуючых моў ва ўсіх сферах грамадскіх зносін, аднак заканадаўча замацаванае дзяржаўнае двухмоўе пры безумоўным выкананні моўнага заканадаўства дае пэўныя гарантыі для рэальнай падтрымкі раўнапраўнага функцыянавання абедзвюх дзяржаўных моў у гэтых сферах.

2. Рэаліі сучаснага моўнага жыцця ў Рэспубліцы Беларусь сведчаць, што блізкароднаснае двухмоўе застанецца вызначальным фактарам гэтай сферы жыцця беларускага грамадства ў XXI стагоддзі. Таму задачы пашырэння беларускай мовы ў важнейшыя сферы ўжывання ў бліжэйшай перспектыве павінны ставіць сваёй мэтай дасягненне парытэтнага выкарыстання абедзвюх дзяржаўных моў (беларускай і рускай).

3. Сучасная беларуская мова па ўзроўні развіцця сваёй сістэмы, слоўнікавага складу, навуковай тэрміналогіі здольна паспяхова абслугоўваць усе сферы ўнутрынацыянальных зносін. Актуальнай з’яўляецца задача яе рэальнага выкарыстання ў найбольш важных і ўплывовых сферах камунікацыі, што патрабуе адпаведнай дзяржаўнай падтрымкі.

На пачатку XXI стагоддзя беларуская мова рэальна запатрабавана ў камунікатыўнай прасторы беларускага грамадства, у той ці іншай меры выкарыстоўваецца ў радзе традыцыйных сфер ужытку і адначасова выяўляе тэндэнцыю да пашырэння ў новыя сучасныя сферы камунікацыі. Актуальнай з'яўляецца праблема павелічэння прысутнасці беларускай мовы менавіта ў такіх традыцыйных сферах ужытку, як дзяржаўнае кіраванне, справаводства, школьнае навучанне, СМІ і г.д. Для рэалізацыі гэтага неабходна выкананне комплексу практычных мерапрыемстваў у межах існуючага моўнага заканадаўства.

4. Рэальнае пашырэнне беларускай мовы ў тыя сферы, дзе яна павінна выкарыстоўвацца як дзяржаўная, немагчыма без адпаведнай навуковай базы. Гэта абумоўлівае актуальнасць правядзення сістэмных і сістэматычных даследаванняў у галіне беларускага мовазнаўства, падрыхтоўкі разнастайных даведнікаў для забеспячэння патрэб вуснай і пісьмовай практыкі.

5. Неабходна мэтанакіраванае фарміраванне моўнай кампетэнцыі грамадства і прававой кампетэнцыі грамадзян у сферы моўнага жыцця. Важнай задачай дзяржаўнай нацыянальнай ідэалогіі павінна стаць

захаванне і ўзмацненне нацыянальна-культурных прыярытэтаў, што адпавядае сучасным тэндэнцыям сусветнага гуманітарна-цывілізацыйнага працэсу. Неабходна фарміраваць грамадскае ўсведамленне, што толькі рэальна двухмоўная і шматмоўная асоба, якая выразна ўсведамляе каштоўнасць нацыянальна-моўных прыярытэтаў для захавання сваёй адметнасці ў эпоху інтэнсіўнай глабалізацыі і інтэграцыі, з'яўляецца найбольш падрыхтаванай для рэалізацыі сваіх інтэлектуальных здольнасцей і прафесійных амбіцый у сучасным шматмоўным і шматкультурным свеце.

6. На працягу мінулага стагоддзя беларуская мова даказала сваю жыццёвасць, значэнне для беларускага грамадства, заняла належнае месца сярод славянскіх моў і на лінгвістычнай карце Еўропы, а беларусістыка стала важнай часткай лінгвістычнай славістыкі. Мова, у тым ліку і беларуская, з'яўляецца адным з найбольш істотных і відавочных фактараў нацыянальнай адметнасці нацыі, нацыянальнай свядомасці і ідэнтыфікацыі народа. Таму сёння менавіта беларуская мова побач з ідэяй нацыянальнай незалежнасці і суверэнітэту можа і павінна стаць вядучым фактарам кансалідацыі беларускай нацыі. Сёння на пачатку XXI стагоддзя для гэтага ёсць усе неабходныя аб'ектыўныя і суб'ектыўныя фактары. Аднак у сувязі з адзначаным актуальнасць набывае істотная карэкціроўка вектару развіцця сістэмы беларускай мовы і яе функцыянавання як сродку камунікацыі, удакладненне агульнай ідэалогіі развіцця беларусістыкі і працэсу навучання беларускай мове.

Па-першае, на сучасным этапе існавання беларуская мова павінна пазбавіцца ад комплексу блізкароднаснага адштурхоўвання. Моўны пурызм як самамэта на сучасным этапе рэальна стрымлівае развіццё мовы і яе паўнацэннае выкарыстанне ў найбольш важных і актуальных для жыцця сучаснага грамадства камунікатыўных сферах. Усім сваім існаваннем на працягу XX стагоддзя беларуская мова даказала сваю нацыянальную адметнасць і непаўторнасць, таму абсалютна неістотнай сёння для яе з'яўляецца ступень падабенства ці адрознення ад іншых славянскіх блізкароднасных моў. Па меншай меры гэты аспект не павінен быць вызначальным пры адборы сродкаў нацыянальнай мовы ў працэсе камунікацыі.

Па-другое, сама беларусістыка і працэс выкладання беларускай мовы павінны стаць выразна этнацэнтрычнымі, павінны пазбавіцца свядомага ці падсвядомага параўнання з сістэмамі іншых блізкароднасных моў, акцэнтавання ўвагі на спецыфічна адметных рысах сістэмы беларускай мовы. Як самадастатковая сістэма вербальных сродкаў адлюстравання рэчаіснасці беларуская мова з'яўлецца цалкам

натуральнай і звычайнай. Наадварот, сёння ёсць неабходнасць гаварыць пра спецыфіку сістэм іншых суіснуючых у грамадстве моў у параўнанні з сістэмай беларускай мовы.

Па-трэцяе, нацыянальная беларукая мова ўяўляе сабой складанае адзінства розных падсістэм, якія па-свойму прадстаўлены ў камунікатыўнай прасторы беларускага соцыуму. Таму павінна вітацца выкарыстанне ў працэсе камунікацыі любой разнавіднасці, любой падсістэмы беларускай нацыянальнай мовы, у тым ліку і беларускай трасянкі ў размоўным, неафіцыйным маўленні. Усё гэта, безумоўна, будзе рэальна весці да пашырэння беларускай моўнай стыхіі. Выкарыстанне ў практычным маўленні той ці іншай пасістэмы нацыянальнай мовы, выбар тых ці іншых канкрэтных моўных сродкаў у залежнасці ад узроўню моўнай кампетэнцыі ці асабістых густаў асобы не павінна быць прычынай канфрантацыі на моўнай глебе. Беларуская мова павінна стаць фактарам аб’яднання нацыі, а не яе раз’яднання.

Па-чацвёртае, у складанай іерархіі падсістэм нацыянальнай мовы менавіта літаратурная мова займае цэнтральнае месца, з’яўляецца яе вышэйшай формай. Таму сучасныя прыярытэты існавання і развіцця беларускай мовы як дзяржаўнай вымагаюць ад усіх карыстальнікаў строгага прытрымлівання ў вуснай і пісьмовай практыцы афіцыйнага маўлення адзіных літаратурных норм беларускай мовы.

Нарэшце, **па-пятае**, любая натуральная мова ў працэсе свайго функцыянавання пастаянна развіваецца і ўдасканальваецца, што знаходзіць адлюстраванне не толькі ў слоўнікавым складзе, але і сістэме літаратурных норм. Аднак у мовах, якія маюць працяглую пісьмовую традыцыю (а беларуская літаратурная мова адносіцца якраз да такіх моў), падобныя змены адбываюцца эвалюцыйным (а не рэвалюцыйным!) шляхам у працэсе моўнай практыкі. Таму развіццё і ўдасканаленне сістэмы беларускай літаратурнай мовы таксама будзе адбывацца паступова ў працэсе вуснай і пісьмовай моўнай практыкі. Чым больш шырока яна будзе выкарыстоўвацца ў найбольш важных і запатрабаваных сферах камунікацыі, тым больш паспяховым і натуральным будзе працэс яе развіцця і ўдасканалення.

Казакова І. В. (Мінск)

НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА ЯК ФАКТАР ЗАХАВАННЯ МАРАЛЬНАГА І ФІЗІЧНАГА ЗДАРОЎЯ ГРАМАДСТВА

Беларуская культура прайшла тысячагадовы шлях развіцця, яе лепшыя традыцыі сёння з'яўляюцца галоўным вытокам духоўнага

адраджэння беларускага грамадства. Уся беларуская культура мае народную аснову, яна вырасла на фальклорнай глебе. Беларускі народ назапасіў велізарныя духоўныя багацці, якія адлюстроўваюць усю шматграннасць яго быцця. Беларуская культура развівае і захоўвае нацыянальныя традыцыі, адначасова з'яўляючыся і часткай сусветнай культуры. Беларускі народ ніколі не быў простым сведкам і назіральнікам сусветнага гістарычнага працэсу. Будучы неад'емнай часткай чалавецтва і еўрапейскай цывілізацыі, ён заўсёды быў актыўным суб'ектам і ўдзельнікам тых гістарычных падзей, якія так ці інакш закраналі яго самога, блізкіх і аддаленых суседзяў, усё чалавецтва. Усе багацце гістарычнага вопыту беларускага народа ўвасоблена ў разнастайных духоўных і матэрыяльных каштоўнасцях. Гістарычны культурны вопыт і гістарычная памяць нашага народа – магутны рэсурс, неабходны для асэнсавання і пабудовы нашай будучыні.

Менавіта зварот да фальклорнай спадчыны дапаможа вырашыць адно з вострых пытанняў чалавечага жыцця: пераадоленне сілы адчужэння, раз'яднанасці быцця чалавека ў сучасным свеце, сфарміраваць правільны здаровы светапогляд нашай моладзі.

Кожны народ, дзе б ён ні жыў, мае сваю культуру, свой фальклор. менавіта з фальклору бярэ пачатак кожная культура, нават самая развітая, прагрэсіўная і перадавая. Але нацыянальную самабытнасць, непаўторную каштоўнасць кожнай краіне свету надае менавіта вусна-паэтычная творчасць.

Беларускі фальклор сярод усходнеславянскіх вылучаецца нацыянальнай ментальнасцю, багатай творчай фантазіяй і тонкім эстэтычным густам народа-творцы. Ён па праву з'яўляецца прадметам гонару і сучаснага беларуса. Краіна наша прайшла праз шэраг гістарычных выпрабаванняў, якія не маглі не адбіцца негатыўна на грамадскім жыцці і маральным здароўі нацыі. Прэзідэнт Беларусі Аляксандр Рыгоравіч Лукашэнка паставіў перад дзяржаўнымі дзеячамі і грамадскасцю задачу духоўнага і эканамічнага адраджэння і сяла, і грамадства ў цэлым. Зусім ясна, што без духоўнага адраджэння грамадства не можа быць ні эканамічнага, ні тэхналагічнага, ні інавацыйнага прагрэсу, паколькі для іх патрэбен перш за ўсё высокамаральны, адукаваны і працалюбівы чалавек, патрыёт сваёй Радзімы і свайго народа.

Якую ж ролю ў ідэалагічным, маральна-эстэтычным выхаванні можа адыграць фальклор? Па-першае, ва ўсе часы фальклор назапашваў і нёс у народ ідэалогію гуманізму, пашаны да чалавека. Па-другое, сярод каштоўнасцяў чалавека фальклор перш-наперш вылучаў і апяваў працалюбства, здольнасць працаваць сумленна, шчыра і плённа. Па-

трэцяе, вуснамоўная народная традыцыя – паэзія і проза – выказвалі і прывівалі слухачам любоў да роднай зямлі, беларускай прыроды, да самой карміліцы-нівы, да мірнага сонечнага і зорнага неба над галавой. Чацвёртае, фальклор заўсёды нёс і нясе ў сабе магутны маральна-этычны патэнцыял, апяваючы высокапаэтычныя адносіны паміж людзьмі ў сям'і, сяброўстве, з суседзямі, у грамадстве ў цэлым, асуджаючы людскія заганы: ляноту, баязлівацьь, хцівасць, жорсткасць, агрэсіўнасць, п'янства, пагардлівыя адносіны да чалавека і інш. Пятае, вусная народная паэзія і проза адлюстроўвае прыгажосць роднай мовы і любоў творцаў да яе, выхоўвае тонкі эстэтычны густ у слухача і чытача. Шостае, асобныя фальклорныя жанры – казкі, легенды, паданні, загадкі, прыказкі і прымаўкі і інш. – выхоўваюць у падрастаючага пакалення патрыятызм, даюць яму веды ў галіне прыродазнаўства і гісторыі роднага краю, даводзяць да свядомасці дзяцей і падлеткаў каштоўнасці чалавечай годнасці і сацыяльнай вартасці.

І нарэшце, сёмае, галоўнае (пра што згадвалася вышэй) – фальклор з'яўляецца падмаркам нашай нацыянальнай культуры. З яго бяруць пачатак наша мова, літаратура, уся сапраўдная мастацкая культура. Сёння людзі ва ўсім свеце цікавяцца менавіта беларускай самабытнай культурай, скарбамі народнай творчасці, багатым і разнастайным фальклорам. Сучасная прагрэсіўная культура імкнецца да мадэлі ідэальнай цывілізацыі, заснаванай на антрапапрыроднай гармоніі і гарманічным этнакультурным поліцэнтрызме. Сёння сучасная навука ў самых розных сферах усё часцей звяртаецца да старажытных перыядаў гісторыі чалавецтва, да фальклору – вобразнай інтэрпрэтацыі вопыту пакаленняў, сістэмы ведаў, непасрэдна звязанай з маральным і інтэлектуальным патэнцыялам нацыі.

У перыяд фарміравання гарадской цывілізацыі пачаўся пачатак мадэрнізацыі, калі веды, навука, тэхналогіі, правы чалавека маргіналізавалі папярэднія ўяўленні пра навакольны свет. Магчыма, гэты працэс звязаны з вызваленнем індывідуальнай творчай энергіі і свядомай актыўнасці асобы ад прыроднай абумоўленасці. «Для рамесніка Прырода перастае быць храмам, жывым носьбітам законаадпаведнасці і пераўтвараецца ў майстэрню, адкуль ён толькі чэрпае матэрыял для наступнай перапрацоўкі. Калі перад тварам прыроднай велічы чалавек адчувае сябе маленькай часткай адухоўленага боскага свету, то перад тварам горада ён пераўтвараецца ў частку чалавечага ўладнага тварэння, будынка Улады» [1]. Паверыўшы, што ён пранікнуў у таямніцы быцця, чалавек па-іншаму ацаніў сваё месца ў свеце, і гэта надало яму самаўпэўненасць, усведамленне асабістай выключнасці і ўласнай касмічнай місіі. Па сутнасці, пачалася вайна

чалавека супраць прыроды, у якой першы не мог не стаць пераможцам, таму што хуткасць прагрэсу ўвесь час расла, і ў канцы XX ст. перавысіла хуткасць эвалюцыі.

Ужо XX стагоддзе вельмі ахаладзіла прыхільнікаў бясконцага тэхнічнага прагрэсу, які нібы непазбежна вядзе да ўсеагульнага дабрабыту, – стала зразумелым, што падобная антрапагенная дзейнасць прывяла да глабальнага экалагічнага крызісу.

Адной з самых ашаламляльных супярэчнасцей навукова-тэхнічнага прагрэсу стала неадпаведнасць паміж гіганцкімі магчымасцямі чалавека і яго мараллю. Па меры ўзрастання патэнцыяльнай сілы людзей часцей гучаць папярэджанні аб тым, што машынная тэхніка, хімія, біялогія, генетыка і іншыя навукі, якія ўсё шырэй пранікаюць у народную гаспадарку, прыводзяць да страты земляробам глыбінных сувязей з маці-зямлёю. Узнікла перакананне, што «традыцыйны чалавек дажывае апошнія стагоддзі, магчыма, дзесяцігоддзі сваёй гісторыі» [5].

У апошні час тэма Маці-Зямлі і яе ўзаемаадносін з чалавецтвам набывае асаблівую вастрыню і становіцца аб'ектам пільнай навуковай і мастацкай увагі. Гэта звязана не толькі з сацыяльнымі і экалагічнымі зменамі, якія адбываюцца ў свеце, але і з патрэбай больш глыбокага асэнсавання ўздзеяння прыроды на духоўны свет чалавека. Думка аб тым, што прырода (і ў прыватнасці, зямля) спрыяе духоўна-маральнаму самавызначэнню асобы, вырашэнню найважнейшых пытанняў зямнога быцця, гучыць у многіх творах сучаснай літаратуры, якія пранікнуты ідэяй асэнсавання першаасновы, каранёў, што звязваюць чалавека з зямлёй і надаюць сэнс яго існаванню.

Сёння ў пошуках прагрэсіўных шляхоў развіцця сельскай гаспадаркі, у імкненні вярнуць гаспадара зямлі – селяніна, людзям давядзецца па-новаму паглядзець на сваю гісторыю і культуру, якая грунтуецца на беражлівых, экалагічна развітых адносінах да прыроды і зямлі. І адна з магчымых перспектываў – зварот да эмацыянальна-гуманістычнай і экалагічнай сімволікі вобраза Зямлі.

У эстэтыцы стражытных славян зямная прастора адыгрывала важную ролю. На ёй як на рэальнай жыццёвай аснове фарміраваліся першапачатковыя паэтычныя ўяўленні нашых продкаў пра гармонію і меру, пра прыгажосць і межы быцця. Цяжка пералічыць усе тэмы, матывы, ідэі, звязаныя з прыродай, што складаюць у цэлым своеасаблівую філасофію прыроды, якой пранікнута экалагічна-гуманістычнае светаадчуванне старажытных славян. Аднак сутнасць духоўнага пачатку традыцыйнай культуры заключаецца ў пакланенні Маці-Зямлі, што дорыць чалавеку жыццё і нясе ў сабе глыбокі

эстэтычны і этычны сэнс.

Зямля ў паэтызаваным уяўленні славян-земляробаў – усеагульная маці, апякунка і галоўная заступніца ўсіх людзей. Як слушна адзначае рускі даследчык С.Д. Домнікаў: «Пачуццё пашаны Маці-Зямлі, збліжэнне яе з Багародзіцай і Сафіяй амаль генетычна закладзена ў славянах і перадаецца імі з пакалення ў пакаленне» [1]. У зямлі пытаюцца парады, да яе ідуць каяцца ў грахах, і яна ўсіх выслухае і за ўсіх моліцца. Як Прамаці, яна – выток найвышэйшай праўды і найвышэйшага Закону, носьбіт грамадскіх асноў і маралі.

Сувязь чалавека з зямлёй адлюстравалася ў многіх народных звычаях, напрыклад, калі чалавек едзе ў «чужую старану», ён абавязкова бярэ з сабой жменьку роднай зямлі, каб не сумаваць па радзіме, жыць гэтак жа добра, як і дома. Калі чалавек памірае далёка ад свайго краю, родныя вязуць крыху зямлі з радзімы на яго магілу. Зямлю елі, змешвалі са сваёй крывёю ў знак вернасці дадзенаму слову. Ёю прысягалі пры правядзенні межавых работ, ускладаючы дзёрн на галаву [4]. Прысяга зямлёю – адна з самых старажытных, страшных і моцных – месцамі лічылася настолькі свяшчэннай, што не ўсім дазвалялася яе вымаўляць.

Чалавеку, які паспавядаўся і шчыра пакаяўся ў грахах, зямля дае сілы і магутнасць, можа пазбавіць ад хвароб – трэба толькі да яе дакрануцца. Лічылася, што зямля не толькі лечыць людзей, але і прымаць на сябе ўсялякую заразу, спыняючы тым самым падзеж жывёлы [2]. У беларусаў, украінцаў, рускіх існавалі старажытныя абрады абворвання вёсак, каб з дапамогай зямлі пазбегнуць эпідэмій, пераадолець шкоду нячыстай сілы, захаваць і павысіць ураджайнасць поля (невыпадкова абрадавыя дзеянні пры гэтым выконвалі жанчыны, а ў саху запрагалі цяжарную) [3].

З міфалагемай Зямлі цесна звязаны абрады і паэзія каляндарнага цыкла. Так, напрыклад, архетып Зямлі актуалізаваўся ў адпаведных вобразах валачобных песень, сельскагаспадарчая тэматыка ў якіх пераважае. Абумоўлівалася гэта імкненнем праз абрад і песні магічна забяспечыць земляробчы поспех, тым больш, што валачобнікі абыходзілі двары на Вялікдзень, якім некалі пачынаўся новы год. А. Багдановіч правільна заўважаў, што «земляробчая культура абавязкова павінна была своеасабліва паўплываць на склад народнага светапогляду, надаючы яму культурна-земляробчае адценне, падпарадкоўваючы яго жаданні і імкненні ...».

Сёння пры фарміраванні новага экалагічнага мыслення, у пошуках новай ідэалогіі беларускага грамадства нам трэба азірнуцца на вытокі народнай свядомасці, якая склалася з напластаванняў многіх эпох. Мы павінны пастарацца калі не адрадзіць, дык хаця б не страціць канчаткова

амаль што страчанае пачуццё здзіўлення перад светам прыроды, яе загадкамі і таямніцамі, для таго, каб чалавек зноў адчуў сябе сынам сваёй зямлі.

Зварот да народнай культуры садзейнічае фарміраванню і маральнага, і фізічнага здароўя грамадства. У фальклоры, як у любой інфармацыйна-эмацыянальнай моўнай сістэме, разам працуюць законы мовы, логіка-аналітычнага асэнсавання рэчаіснасці і эмацыянальна-пачуццёвага ўключэння. У гэтым сэнсе фальклор можа быць ідэальным падмуркам для развіцця ўсіх органаў пачуццяў, памяці, увагі, волі, а таксама базай для фарміравання культурна-эстэтычнага ўспрымання як свайго народа, так і іншых этнасаў.

Многія даследчыкі лічаць традыцыйны песенны фальклор той сістэмай, якая дазваляе гарманізаваць адносіны чалавечай асобы з навакольным светам, прычым абапіраючыся не на розум, а на эмацыянальнае, пачуццёвае ўспрыманне. Менавіта ў песенным фальклоры мы маем унікальны прыклад цэласнага светапогляду і светаадчування, якое прымаецца душою чалавека і вельмі станоўча на яе ўплывае.

Носьбіты народнай песеннай культуры перакананальна гавораць пра тое, што песня лечыць і душу і цела, дапамагае выканаць любую цяжкую або манатонную працу, уздымае настрой, дорыць надзею на лепшае, аб'ядноўвае людзей.

Калі мы, аб’яднаныя песняй, танцам, агульнай мелодыяй, размеркаваннем на галасы, дотыкамі ў карагодзе або нават проста позіркамі, складаем адзінае цэлае, адбываецца поўнае раскрыццё чалавечай душы, імкненне насустрач адзін аднаму.

Замкнутасць, сарамлівасць, агрэсіўнасць паступова пераходзяць у процілеглыя рысы характару. Нянавісць, скандальнасць, зласлівасць таму і разбуральныя, што яны не ўпісваюцца ў касмічны рытм сусвету, гармонію чалавека з самім сабой, іншымі людзьмі, усім навакольным светам. Гэтыя адмоўныя рысы на падсвядомым узроўні ламаюцца гармоніяй спеву, размеранай прыгажосцю народных мелодый. На фізіялагічным узроўні ўсе негатыўныя эмоцыі, якія з’яўляюцца вынікам адмоўных рыс асобы, выклікаюць затрымку дыхання, парушаюць яго рытм, што вельмі дрэнна адбіваецца на самадчуванні чалавека. Ланцуговае дыханне, якое практыкуецца на занятках песенным фальклорам, не толькі вучыць бесперапыннасці гука, але і павялічвае даўжыню выдыху, глыбіню і паўнату ўдоху, якія ўзрастаюць у залежнасці ад выкарыстання ніжняга, брушнога тыпа дыхання.

Сучасныя медыкі сёння шмат гавораць пра велізарнае значэнне правільнасці дыхання для здароўя чалавека. Калі чалавек не дыхае

глыбока, тады ён не забяспечвае тканкі свайго арганізму дастатковай колькасцю кіслароду, што замаруджвае метабалізм у клетках органаў. Урачы гавораць, што чалавек не жыве поўным жыццём, калі ён не дыхае не толькі на поўныя грудзі, але і жыватом. Калі мы спяваем, тады прымушаем дыяфрагму быць больш актыўнай у дыхальных рухах, тым самым разнявольваем сябе, здымаем блокі зажатасці, няўпэўненасці, што забяспечвае нам большую ступень свабоды, дазваляе самавыражацца з большай паўнатой.

Увесь арганізм чалавека – галава, рукі, ногі, кроў – усё да самай апошняй клеткі ўступае ва ўзаемадзеянне, калі чалавек спявае. Усе працэсы ў арганізме ідуць хутчэй, ён абнаўляецца, аздараўліваецца.

Практычныя заняткі песенным фальклорам унікальна ўплываюць на ўвесь арганізм чалавека. Аднаўленне свабоднага дыхання, якое часта заблакіравана ў чалавеку markedрознымі страхамі і абмежаваннямі ў праяўленні пачуццяў, падчас выканання народных песень адбываецца несвядома і праяўляецца не толькі ў паказчыках свабоды дыхання, але і ў паляпшэнні агульнага самаадчування, у змяненні поглядаў на праблемы, якія раней здаваліся чалавеку небяспечнымі і невырашальнымі.

Часцей за ўсё падчас выканання песні чалавек усміхаецца. Ад гэтага і гук, і выраз твару становіцца светлымі, чыстымі, свабоднымі. У хуткім часе знешняя ўсмешка становіцца ўсмешкай унутранай, і з ёй мы ўжо пачынаем глядзець на людзей і свет.

Рускія даследчыкі ўстанавілі, што людзі, якія два разы на тыдзень займаюцца песенным фальклорам, значна менш падвяргаюцца розным захворванням.

Беларускі народ па праве можа ганарыцца сваёй багатай песеннай спадчынай, дзе ярка адлюстраваліся высакародныя ідэалы, прага да плённай працы, маральная чысціня душы, здольнасць да глыбокіх пачуццяў, практычная і філасофская мудрасць, любоў да роднага краю і ўсё тое лепшае, чым і дзеля чаго жыве чалавек. Нездарма кажуць, што песня – гэта душа народа. І гэта сапраўды так. Вясёлыя і сумныя, лірычныя і жартоўныя, абрадавыя і пазаабрадавыя, заўсёды мілагучныя, прыгожыя, поўныя вялікага хараства і шчырасці, беларускі песні – гэта велізарная найкаштоўнейшая энцыклапедыя жыцця нашага народа.

Народныя песні спяваліся ў час каляндарных і сямейных абрадаў, у час працы і адпачынку, з любой нагоды і проста «для душы». Нашы продкі віталі песняй і надыход вясны, і з'яўленне на свет новага чалавека, скардзіліся, выказвалі свае мары, надзеі, пажаданні, дзякавалі Богу за кожнае імгненне жыцця.

Фальклорныя песні – гэта пакінутая нам у спадчыну ад продкаў

натуральная сістэма, якая забяспечвае здаровую ўзаемадзейнасць чалавека з навакольным светам, з іншымі людзьмі, з самім сабою. У навуковых даследаваннях неаднойчы выказвалася ідэя жывучасці старажытных народных песень і іх тэрапеўтычнага ўздзеяння на чалавека. Гэта і цялесная тэрапія, пазбаўленне ад саматычных хвароб, якія ў эпоху Антычнасці і сярэднявечным Кітаі лячылі музыкай і вакалам, спецыяльнымі вібрацыйнымі практыкаваннямі. Гэта і выкарыстанне розных аспектаў народнага мастацтва з мэтай пазбаўлення ад хвароб душэўных або для пашырэння межаў самапазнання, самаўсведамлення.

Многія сучасныя педагогі і медыкі выказваюцца сёння за далучэнне дзіцяці да народнай песні з самага нараджэння. Трэба не толькі абавязкова спяваць яму калыханкі, пястушкі, забаўлянкі, але і зрабіць яго актыўным выканаўцам гэтых песень разам з маці, бабуляй, сястрычкай, брацікам і г.д. Часам гэта дае большы тэрапеўтычны эфект, чым самыя сучасныя медыцынскія сродкі.

Сёння вельмі сур'ёзна трэба ставіцца да сітуацыі страты фізічнага і псіхічнага здароўя дзіцяці ўжо ў раннім узросце пад уплывам розных адмоўных фактараў: спадчынных хвароб, праблем у сям'і, дрэннай экалогіі і г.д. У апошнія часы ў сучаснай арт-тэрапіі выкарыстоўваецца т. зв. інтэрактыўны падыход, калі для самаразвіцця чалавека або дзеля дасягнення канкрэтных тэрапеўтычных ці псіхатэрапеўтычных мэт выкарыстоўваюцца розныя віды мастацтва: танец, музыка, тэатр, выяўленчае мастацтва і г.д. У гэтым сэнсе фальклорная спадчына – невычэрпная крыніца натхнення асобы, яе творчага і гарманічнага развіцця, станоўчай арыентацыі ў грамадстве і сусвеце.

Сучасная сацыякультурная сітуацыя, якая характарызуецца вострымі праблемамі ў сферы міжнацыянальных адносін, нестабільнасцю эканомікі, працэсамі этнічнай асіміляцыі, спараджае тэндэнцыі маргінальнасці і дэструкцыі асобы, што абумоўлівае неабходнасць пошуку эфектыўных механізмаў сацыяльнай адукацыі, педагагічнага мадэліравання спосабаў карэкцыі, кампенсацыі і развіцця сродкамі этнакультурнага выхавання. Фальклор можа выкарыстоўвацца ў якасці своеасаблівай закадзіраванай мадэлі сацыялізацыі асобы, уваходу чалавека ў навакольнае асяроддзе і гарманізацыі яго з гэтым светам. Фарміраванне чалавека немагчыма без развіцця духоўнай сферы, праявамі якой з'яўляюцца народная культура кожнага канкрэтнага этнасу і агульначалавечыя духоўныя каштоўнасці.

Літаратура

1. Домников, С. Д. Мать-Земля и Царь-город. Россия как традиционное общество / С. Д. Домников. – М. : Алтейя, 2002. – 672 с.

2. Журавлев, А. Ф. Охранительные обряды, связанные с падежом скота, и их географическое распространение / А. Ф. Журавлев // Славянский фольклор. Генезис, архаика, традиции. – М. : Наука, 1978. – С. 95–130.
3. Казакова, І. В. Міфалагемы і магія ў беларускім абрадавым фальклоры / І. В. Казакова. – Мінск : «БОФФ», 1997. – 119 с.
4. Казакова, И. В. Культ Матери-Земли в фольклоре земледельческих народов / И. В. Казакова // Міфалогія – фальклор – літаратура : Праблемы паэтыкі : навуковы зборнік / пад рэд. В. П. Рагойшы. – Мінск : Выдавецкі цэнтр БДУ, 2002. – С. 67–72.
5. Кутырев, В. А. Апология человеческого (предпосылки консервативного философствования) / В. А. Кутырев // Вопросы философии. – 2003. – № 1. – С. 63–75.

Клябанаў Дз. (Кракаў)

КРАЯЗНАЎЧЫ І БІЯГРАФІЧНЫ МАТЭРЫЯЛ ЯК СРОДАК ФАРМАВАННЯ МОЎНАЙ І КУЛЬТУРНАЙ КАМПЕТЭНЦЫІ ПРЫ ВЫВУЧЭННІ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ ЯК ЗАМЕЖНАЙ (на матэрыяле дапаможніка "Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства")

Лінгвакультурная кампетэнцыя з'яўляецца неад'емнаю часткаю кампетэнцыі камунікатыўнай, што прадугледжвае здольнасць выбіраць і рэалізоўваць пэўны комплекс моўных паводзінаў, абумоўлены знешняй сітуацыяй, асяроддзем, кантэкстам, а таксама агульнаадукацыйным узроўнем і ўзроўнем валодання моваю партнёраў па камунікацыі. З гэтага вынікае, што падчас фармавання камунікатыўнай кампетэнцыі неабходна клапаціцца пра стварэнне лінгвакультурнага грунту як неабходнай умовы паспяховай рэалізацыі камунікатыўных сітуацый. Такім чынам, лінгвакультурная кампетэнцыя закладае веды пра культуру, гісторыю, рэаліі, а таксама ўменне будаваць камунікатыўныя адносіны на падставе гэтых ведаў.

Вывучэнне замежнай мовы прадугледжвае не толькі і не столькі авалодванне пэўнай колькасцю лексічных адзінак, фармаванне ўменняў складання разнастайных сінтаксічных канструкцый, але і фармаванне ўмення паспяховага кантактавання з носьбітамі мовы, навыкаў расстаноўкі лагічных націскаў у працэсе камунікацыі, а таксама разуменне значэння пэўных моўных адзінак не толькі на лексічным, але і на агульнакультурным узроўні.

Вырашэнне пытанняў папулярызацыі беларускай мовы ў Польскай Рэспубліцы, пашырэння ведаў пра Рэспубліку Беларусь, яе геаграфічную спецыфічнасць, гістарычную і культурную адметнасць, праблемы пашырэння базы вучэбнага матэрыялу для вывучэння беларускай мовы

на філалагічных факультэтах польскіх навучальных установаў з улікам неабходнасці фармавання лінгвакультурнай кампетэнцыі ўскладзена на вучэбны комплекс “Крок да кроку”. У 2010 годзе ў Выдавецтве Ягелонскага ўніверсітэта выйшла адна з частак дадзенага комплексу – кніга “Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства”.

Выданне ўяўляе сабою зборнік тэм па развіцці мовы, адрасаваны асобам, што вывучаюць усходнеславянскія мовы на філалагічных факультэтах вышэйшых навучальных устаноў Польскай Рэспублікі, акрамя таго, кніга прызначана для навучэнцаў сярэдніх навучальных устаноў найвышэйшага ўзроўню – ліцэяў з беларускай мовай выкладання, а таксама з вывучэннем беларускай мовы як дадатковага прадмету. Апрача таго, выданне будзе карысным таксама для асоб, якія самастойна вывучаюць беларускую мову, як, зрэшты, і для тых, хто цікавіцца Беларуссю, яе моваю, гісторыяй і культураю. Галоўнаю мэтаю пры стварэнні зборніка было ўвядзенне ва ўжытак і актывізацыя лексічна-граматычнага матэрыялу, удасканаленне ўменняў і навыкаў чытання з разуменнем, а таксама ўдасканаленне навыкаў маналагічнага і дыялагічнага маўлення. Менавіта таму асноўнаю моўнаю адзінкаю дадзенага зборніка быў абраны тэкст.

Дзвюхмоўнае выданне складаецца з уступнага слова, у якім пададзены правілы чытання па-беларуску і змешчана табліца састаўных лічэбнікаў у найбольш ужывальных склонавых формах, з 50 тэм краязнаўча-культуралагічнага зместу, пагрупаваных у 7 тэматычных раздзелах. Таксама ў структуру дапаможніка ўключаны беларуска-польскі слоўнік. Зборнік складаецца з наступных тэматычных раздзелаў: “Запрашаем у Беларусь”, “Мінск: пульс сталічнага жыцця”, “Падарожжы па беларускай зямлі”, “Выдатныя асветнікі і навукоўцы зямлі беларускай”, “Беларускія майстры пэндзля”, “Славутыя літаратары – лірнікі роднага краю”, “Выдатныя асобы беларускага тэатра, кіно і музыкі”. Кожны раздзел узбагачаны ілюстрацыйным матэрыялам і інфармацыйным дадаткам “Цікавыя факты і інфармацыя” на польскай мове. У канцы кнігі змешчаны пашыраны беларуска-польскі слоўнік, у якім змешчаны словы і словазлучэнні з усіх 50 тэм зборніка.

Вучэбны дапаможнік “Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства” можна ўмоўна падзяліць на дзве часткі паводле зместу. Першыя тры раздзелы зборніка складзены з тэкстаў краязнаўчай тэматыкі, наступныя чатыры раздзелы – збольшага тэксты-біяграфіі з элементамі апавядання. Варта, аднак, падкрэсліць, што абедзьве часткі не монатэматычныя: у тэкстах з краязнаўчай часткі прысутнічаюць элементы біяграфіі, гістарычнага апавядання і вуснай

народнай творчасці, у біяграфічнай частцы ёсць тэксты краязнаўчай і культуралагічнай тэматыкі.

Такім чынам, першая частка выдання “Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства” – галоўным чынам краязнаўчая – мае наступную структуру:

Першы раздзел – “Запрашаем у Беларусь” – уключае тэксты, прысвечаныя беларускай дзяржаўнасці, адміністрацыйнаму падзелу, палітычнай сістэме Рэспублікі Беларусь, яе ролі на міжнароднай арэне, геаграфічнаму становішчу, клімату, жывёльнаму і расліннаму свету, рэкам і азёрам, запаведным тэрыторыям, у тым ліку найбуйнейшым нацыянальным паркам. Раздзел характарызуецца багатым факталагічным матэрыялам і дазваляе не толькі пашырыць агульныя веды пра Беларусь, але і больш дасканала прапрацаваць складаныя лексічныя масівы, што датычаць флоры, фаўны, адзінак вымярэння, геадэзічных паняццяў. Асаблівую ўвагу пры працы з тэкстамі першага раздзелу можна звярнуць на колькасныя і дробавыя лічэбнікі.

Другі раздзел – “Мінск: пульс сталічнага жыцця” – складаецца з тэкстаў, прысвечаных сталіцы Рэспублікі Беларусь. У тэкстах з гэтага раздзелу – агляд гістарычнага мінулага, і апісанне некаторых архітэктурных помнікаў і культурных аб’ектаў галоўнага горада краіны, аповед пра транспартную сетку сталіцы, а таксама пра эканамічнае жыццё Мінска. Асобны тэкст прысвечаны культурным мерапрыемствам, што адбываюцца ў беларускай сталіцы. Тэксты дадзенага раздзелу складзеныя такім чынам, што дазваляюць больш дэталёва прапрацаваць пласт лексікі, звязаны з эканамічнымі паняццямі, з рознымі відамі прамысловасці, а таксама з геаграфіяй і тапанімікаю Мінска.

Трэці раздзел – “Падарожжы па беларускай зямлі” – прысвечаны абласным цэнтрам Беларусі, а таксама некаторым з найбольш знаных помнікаў беларускага дойлідства – замку ў Міры, Ружанскаму палацу, а таксама палацу ў Нясвіжы. У дадзеным раздзеле змешчаны таксама тэкст “Легендарныя скарбы Радзівілаў”. Гэты тэкст адрозніваецца да папярэдніх не толькі тэматыкаю, але і стылем, а таксама выкарыстаннем моўных адзінак, што дае магчымасць апанаваць новы пласт лексікі, набліжанай да гутарковага стылю мовы, пашырыць моўную кампетэнцыю, працуючы з тэкстам, блізкім па сваёй структуры да тэкстаў мастацкай літаратуры.

Другая частка кнігі – складзеная пераважна з тэкстаў-біяграфій з элементамі апавядання – мае наступную структуру:

Чацвёрты раздзел – “Выдатныя асветнікі і навукоўцы зямлі беларускай” – складзены з тэкстаў, прысвечаных Францішку Скарыну, Льву Сапегу, Браніславу Тарашкевічу, Усеваладу Ігнатоўскаму і Радзіму

Гарэцкаму. Выбар постацяў для дадзенага раздзелу зроблены такім чынам, каб увесці ва ўжытак лексіку з розных галінаў навуковай і асветніцкай дзейнасці: кнігадрукавання і перакладчыцкай дзейнасці, права, мовазнаўства, гісторыі, геалогіі. Гэта дапаможа значна пашырыць індывідуальны слоўнікавы склад асобы, што працуе з выданнем, дазволіць адсунуць бар'ер у выглядзе няўпэўненасці ва ўласнай моўнай кампетэнцыі пры далейшай працы з тэкстамі навуковага характару. Да таго ж, тэксты біяграфій грунтуюцца на кантэкстным прынцыпе: пры знаёмстве з жыццёвым шляхам выдатных постацяў беларускай навукі і асветніцтва пашыраюцца веды пра час, калі гэтыя асобы жылі і працавалі, а ў выніку ствараюцца перадумовы для пашырэння кругагляду чытача і назапашванню ім кантэкстных ведаў, неабходных для фармавання лінгва-культуралагічнай кампетэнцыі. Такія прынцыпы і падыходы выкарыстаныя і ў наступных раздзелах кнігі.

Пяты раздзел – "Беларускія майстры пэндзля" – прысвечаны выдатным постацям беларускага выяўленчага мастацтва – Івану Хруцкаму, Вітольду Бялыніцкаму-Бірулю, Язэпу Драздовічу, Марку Шагалу і Міхаілу Савіцкаму. У дадзеным раздзеле ўводзіцца пласт лексікі, звязаны з разнастайнымі жанрамі выяўленчага мастацтва, а таксама робіцца аналіз выбраных палотнаў, дзякуючы чаму ўводзяцца элементы крытычнага артыкула і рэцэнзіі як жанраў літаратуры са спецыфічнаю лексіка-стылістычнаю афарбоўкаю.

Шосты раздзел – "Славутыя літаратары – лірнікі роднага краю" – складзены з тэкстаў, прысвечаных жыццёваму і творчаму шляху Мікалая Гусоўскага, Максіма Багдановіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Уладзіміра Караткевіча і Васіля Быкава. У дадзеным раздзеле побач з агульнаўжывальнай лексікаю з'яўляюцца лексічныя адзінкі, звязаныя з рознымі літаратурнымі жанрамі, а таксама працягваецца паслядоўнае фармаванне ўмення канструявання тэкстаў-апісанняў мастацкіх твораў у форме пераказу.

Сёмы раздзел – "Выдатныя асобы беларускага тэатра, кіно і музыкі" – укладаюць тэксты-біяграфіі выдатных тэатральных і кінарэжысёраў Фларыяна Ждановіча, Віктара Турава, Міхаіла Пташука, знакамітых оперных выканаўцаў Ларычы Александроўскай і Міхала Забэйды-Суміцкага, віртуоза-цымбаліста Іосіфа Жыновіча, а таксама прадстаўнікой плеяды слынных беларускіх тэатральных акцёраў – Ірыны Ждановіч, Стэфаніі Станюты, Зінаіды Браварскай. Таксама ў дадзеным радзеле змешчаны тэксты іншай структуры – тэмы "Стары Ольса" і "Харошкі", у якіх асноўны націск зроблены на перадачу культуралагічнага зместу, а асобныя біяграфічныя звесткі выкончваюць ролю дадатковых структурных элементаў.

Тэксты-біяграфіі, змешчаныя ў раздзелах IV-VII выдання, насычаныя вялікай кольскасцю лексічных адзінак і разнастайнымі сінтаксічнымі структурамі, характэрнымі перш за ўсё для кніжнай мовы. Разам з тым, з пункту гледжання стылёвай прыналежнасці гэтыя тэксты належаць не да навуковага стылю мовы, а навукова-папулярнага ці нават публіцыстычнага, бо выкарыстанне менавіта гэтых стыляў дапамагае больш паспяхова вырашаць задачу фармавання навыкаў чытання з разуменнем, канструявання ўласных тэкстаў на падставе тэкстаў-узораў, а перадусім спрашчае ўспрыманне інфармацыі, робіць яе больш прыдатнаю для выкарыстання пры стварэнні ўласных выказванняў.

Структура тэм па развіцці мовы, змешчаных у кнізе “Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства” наступная: спачатку падаецца асноўны тэкст на беларускай мове з зазначанымі націскамі ў словах. Далей змешчаны шэраг пытанняў – пераважна так званых адкрытых – да тэксту, што дазваляюць не толькі фармаваць уменні дыялагічнай мовы, але і прыдатныя для стварэння складанага плану тэксту з наступным яго ўзнаўленнем. Размяшчэнне пытанняў да тэксту мае некалькі мэтаў. Па-першае, фармуляванне адказу на пытанне вымагае больш дэталёвай працы з базавым тэкстам. Па-другое, адкрытыя пытанні вымагаюць разгорнутага адказу, што будуецца альбо з выкарыстаннем існуючых у асноўным тэксце сінтаксічных канструкцый, альбо з уласных сінтаксічных канструкцый, базаваных на тэксце. Па-трэцяе, у тэкстах пытанняў паказваецца сінанімія на лексічным і сінтаксічным узроўнях, што спрыяе не толькі ўзбагачэнню слоўнікавага складу мовы, але і авалодванню сінтаксічнай разнастайнасцю і варыятыўнасцю пры будаванні маналагічнай мовы. Чарговы элемент у межах тэксту-тэмы – ключавыя словы, пры дапамозе якіх можна не толькі прыгадаць найбольш значныя, а таксама і менш істотныя палажэнні і факты базавага тэксту, але і пераказаць дадзены тэкст, выкарыстоўваючы ключавыя словы як апорныя ў складаным плане. Пасля ключавых словаў размешчаны беларуска-польскі міні-слоўнік, у якім перакладзены пераважна адмысловыя беларускія лексічныя адзінкі – словы і словазлучэнні – базавага тэксту, разуменне якіх ускладнена адсутнасцю асацыяцый з адпаведнікамі ў польскай мове. Заключны элемент тэмы – пераклад на польскую мову, выкананы максімальна блізка да тэксту арыгіналу. Гэта спрыяе больш лёгкаму авалодванню прапанаваным факталагічным матэрыялам, а адначасова робіць відочным розніцу ў лексіцы, сінтаксісе, пунктуацыі і кампазіцыйнай будове беларускай і польскай моў. Такім чынам, навучанне адбываецца не толькі праз пошук падабенства, але і пошук

розніцы паміж абедзвюма мовамі, што спрыяе аптымізацыі працэсу вывучэння мовы.

Тэксты, змешчаныя ў выданні “Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства” даволі аб’ёмныя паводле памеру, таму падчас працы на занятках могуць быць падзеленыя на структурныя часткі згодна з задумаю выкладчыка з мэтаю больш дэталёвай працы над пэўнымі моўнымі з’явамі. Такі падзел асабліва ўдала можна выкарыстоўваць у выпадку тэкстаў-біяграфій. Напрыклад, такія тэксты лёгка падзяліць на наступныя фрагменты: уласна біяграфія, перыпетыі жыцця ў гістарычным кантэксце, творчыя і прафесійныя дасягненні, разважанні наконт асобных твораў.

Выданне “Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства”, будучы першым зборнікам такога кшталту на рынку адукацыйнай літаратуры ў Польшчы, несумненна, будзе карысным не толькі з пункту гледжання паглыблення навыкаў маўлення па-беларуску для польскіх студэнтаў-філолагаў і культуролагаў, але можа быць карысным і для беларускіх студэнтаў і навучэнцаў, асабліва тых, што цікавяцца вывучэннем польскай мовы.

Літаратура

Дз.Клябанаў. Крок да кроку. Знаёмімся з Беларуссю. Мова. Культура. Краязнаўства. Кракаў, Выдавецтва Ягелонскага ўніверсітэта, 2010. – 198 с.

Шамякіна Таццяна (Мінск)

МІФАЛАГІЧНАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ МЕСЯЦА Ў ФАЛЬКЛОРЫ І МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Ва ўмовах піяр-тэхналогій, навязлівай рэкламы, татальнага панавання стэрэатыпаў у масавай свядомасці праблема сучаснай міфалогіі набывае асабліва актуальнае значэнне. Міф – перавод рацыянальнасці ў сімвалічную форму. Ён шырока выкарыстоўваецца ў мэтах маніпуляцыі свядомасцю, і ён жа – сродак вывучэння нашай уласнай псіхікі. Здаецца, міф пра наведванне Поўні чалавекам і ўвогуле Месяц – дастаткова далёкія для нашага сённяшняга жыцця праблемы. Але рэчаіснасць – непрадказальная, і тое, што сёння здаецца непатрэбным і нават наіўным, раптам набывае злабадзённасць і практычны інтарэс, скажам, сітуацыя з кліматам Зямлі. Так і Месяц – далёкі, халодны, усё яшчэ, на самай справе, фізічна для чалавека абсалютна недасягальны, але ён жа – самае блізкае да нашай планеты касмічнае цела, прычым як яе спадарожнік – заўсёды аб’ект цікаўнасці і навукі, і мастацтва. Месяц, бясспрэчна, аказвае на Зямлю самае рознае і шматпланавае ўздзеянне, яшчэ ў многім не даследаванае. Народ таксама

заўсёды імкнуўся да разгадак таямніц Месяца. Яго, народа, фантазіі, а таксама ўяўленні паэтаў пра нябеснае цела – сведчанне чалавечага імкнення наблізіцца да самых інтрыгуючых загадак быцця.

У антычнай міфалогіі тры фазы Месяца, або Поўні, – маладая, поўная і на сходку – сімвал трох узростаў жанчыны: дзяўчыны, замужняй жанчыны і старой [1, с.6]. Адпаведна разумеліся і поры года: вясна – цнатлівая маладая дзяўчына (такою яна паўстае і ў творчасці нашага Янкі Купалы), лета – німфа (жанчына ў рэпрадуктыўным стане) і зіма – бабуля. З дзяўчынай звязана неба, з замужняй жанчынай – зямля і са старой – падзем'е. Усе тры ў грэкаў персаніфікаваліся ў багіняў Селену, Артэміду і Гекату. Такім чынам, у ранняй міфалогіі Поўня, безумоўна, адна, але тры яе фазы лічыліся рознымі істотамі, прычым абавязкова жаночымі. Бліжэй да нашай эры бог мастацтва, гармоніі Апалон ўзяў на сябе функцыі бога Сонца. Адпаведна яго сястра Артэміда (у рымлян Дыяна) стала разумецца як багіня Поўні. Ва ўсіх блізкіх да нашага рэгіёну мясцінах Еўропы і Азіі Сонца і Поўня (Месяц) бачацца кроўнымі родзічамі: або як брат і сястра, або як муж і жонка ці, наадварот, жонка і муж. Ва ўсялякім разе, яны выступаюць як антыподы.

У сучасных, на аснове фальклору, міфарэстаўрацыях і Сонца, і Месяц – браты-супернікі з-за прыгажуні Зоркі-Зараніцы, якую Месяц крадзе ў Сонца. У некаторых рэгіёнах Украіны Сонца ўвасабляецца ў вобразе жанчыны, якая нерухома стаіць у небе над святым горадам Ерусалімам, ноччу ж Зямля паварочваецца і затуляе сабою Сонца. Аднак для некаторай часткі ўкраінцаў Сонца – мужчынскі персанаж, а Поўня – жаночы, як у большасці індаеўрапейскіх народаў. Тое ж тычыцца Беларусі: у розных рэгіёнах полавая прыналежнасць нябесных аб'ектаў розная. Тлумачыць падобную супярэчнасць уплывам антычнай міфалогіі было б спрашчэннем. Тут, відаць, усё больш складана. На нашу думку, у арыйскай і яшчэ нават даарыйскай (трыпольскай) цывілізацыі Адзінае вялікае божышча мела два твары – сонечны і месяцавы, дзённы і начны, мужчынскі і жаночы, інакш кажучы, уключала ў сябе важнейшыя бінарныя апазіцыі, супрацьлеглыя пачаткі Сусвету. Днём і ноччу яно паўставала рознымі сваімі бакамі. Толькі такім чынам можна растлумачыць розную трактоўку адных і тых жа касмічных аб'ектаў у аднаго народа ці ў блізкіх народаў. Праўда, мы прапануем яшчэ адну версію: змяшэнне цывілізацый – трыпольскай матрыярхальнай, у якой Сонца – жанчына, і індаеўрапейскай патрыярхальнай, дзе Сонца – мужчынскі персанаж, а Поўня, адпаведна, жаночы. Змяшаліся са старажытнымі касмаганічнымі ўяўленнямі і рэлігійныя погляды. У народным хрысціянстве ўкраінцаў і беларусаў Поўня – гэта твар Каіна – сына Адама і Евы. Паводле міфа, Зямля ў старазапаветныя часы не

прыняла братазабойцу, а Месяц прыняў. Бог яго і пакараў: паставіў сваю пячатку – вось адкуль плямы на Месяцы. У гэтых фантазіях ужо яўна адчуваецца ўплыў Бібліі.

Ёсць у міфалагічных сістэмах славян жаночыя істоты, функцыі якіх блізкія да функцый антычных багінь Поўні. Так, рускія даследчыкі пачатку XIX ст. А. Кайсараў і Р. Глінка лічылі польскую багіню Зевану, што апекавала лясы і паляванне, блізкай да рымскай Дыяны. Сучасныя даследчыкі знайшлі ў старажытных тэкставых помніках імя ўкраінскай Дыдыліі – багіні дзетанараджэння, раслінnасці, а таксама і Поўні. Ёй прыносілі ахвяры і прасілі даць дзяцей. Уяўлялася яна па-рознаму: або цяжарнай жанчынай у вянку, з кветкамі ў руках, або маладой дзяўчынай, захутанай з галавою ў чорны плашч, са светачам у руках (паходня-светач – сімвал пачатку новага жыцця, таму сёння ва Украіне светач – абавязковы атрыбут вясельнай абраднасці). Магчыма, былі і іншыя персанажы, але ясна, што іх імёны ўжо назаўсёды страчаны.

У славянскім фальклоры Сонца і Месяц паўстаюць шматаблічна. У вядомай казцы “Сонца, Месяц і Воран Воранавіч” Стары выдае замуж дачок за названых персанажаў, пасля наведвае іх, і кожны зяць яго нечым уражвае: на целе Сонца смажацца аладкі, Месяц сваім пальцам асвячае лазню, а Воран Воранавіч хавае Старога пад крылом (апошні зяць, звязаны, бясспрэчна, з богам Падзем’я, відаць, з Вялесам ці сам ён і ёсць Вялес). Незразумелым тут з’яўляецца шлюб касмічных аб’ектаў з зямнымі жанчынамі: сюжэт набыў ужо спецыфічна казачныя рысы і ў многім страціў сваю архаічную касмаганічную аснову. Але ў фальклоры нічога проста так не бывае. У яго міфалагемах, сюжэтах і вобразах заўсёды закадзіраваны нейкія архаічныя веды, ключы да разумення якіх, як правіла, страчаны. Фальклор увабраў у сябе ў спецыфічнай кампактнай сімвалічна-вобразнай форме многія факты этнагенезу, гісторыі народа, светапоглядныя ўяўленні, культавыя рытуалы, абрады, павер’і і шмат чаго іншага [3, с.73-74].

У вядомым зборы ўсходнеславянскіх казак А. Афанасьева, які збіраў народную творчасць ў першай палове XIX ст., прыведзена беларуская казка пра цудоўныя ператварэнні забітых злымі родзічамі дзяцей у дрэвы, кветкі, баранчыкаў, а затым зноў у людзей. Гэты матыў мае паралелі ў палякаў, чэхаў, славакаў, украінцаў. Але толькі ў беларускай казцы даецца воблік забітых дзяцей, у якіх “на лбе па месяцу, у патыліцы па звёздачцы”. Такое апісанне, якое сустракаецца і ў іншых беларускіх казках, – далёкі водгалас старажытных касмаганічных міфаў пра нараджэнне цудоўных блізнят. Магчыма, маюцца на ўвазе дваістыя зоркі: і наша Сонца некалі ўваходзіла ў такую ж сістэму, маючы “брата” (можа быць, ім быў некалі Юпітэр, але, хутчэй за ўсё,

другое Сонца калапсавала, стаўшы так званай Чорнай дзіркай, адсюль міф пра упалага анёла – Люцыпара). Выказаная версія асноўваецца на некаторых гіпотэзах астраномаў, у прыватнасці, японскіх, якія даводзяць, што калапс другога ў нашай сістэме Сонца адбыўся на памяці чалавецтва – прыкладна мільён год таму, а рэшткі яго рэчыва – гэта так званае воблака Аорта на перыферыі Сонечнай сістэмы, адкуль заўсёды прылятаюць да нас каметы.

Неяк звязваюцца з Сонцам, Месяцам, зоркамі часта згаданыя ў казках залатыя, сярэбраныя і медзяныя царствы, палацы, ключы, пярсцёнкі, куфэрцы і інш.

У цэлым для індаеўрапейскіх казак усё ж больш характэрны сонечны культ. Затое ў песнях Месяц – надзвычай часты персанаж, але, як правіла, заўсёды ў звязцы з Сонцам і зоркамі. Амаль ва ўсіх выпадках гэтыя вобразы служаць фальклорнай ідэалізацыі героя:

На маладым шапачка, як месяц свеціць,
На ім паясочак, як зоры зарэюць.

Або:

Ці не сонца яго радзіла?
Ці не месяц яго ўзгадаваў?
Ці не зоры яго калыхалі?

У песнях самых розных жанраў герою жадаюць быць прыгожым, “як ясен месяц”. У многіх песнях “краснае сонца” сімвалізуе гаспадыню, а “ясны месяц” – гаспадара. У любоўных песнях месяц – закаханы хлопец, а зара, зорачка – дзяўчына.

Вельмі часта згадваецца месяц у каляндарна-абрадавай паэзіі. Прычым тут Сонца і Месяц – не толькі ў параўнаннях, не толькі служаць тропамі, а і ўзводзяць матыў песні да касмаганічнага міфа. Так, у рысах Каляды – язычніцкага божышча – праглядаць касмічныя і прыродна-метэрыялагічныя элементы:

Прыехала Каляда на белым кані,
Яе конічак – ясен месячык...

Часта ў песнях згадваюцца “яснае сонца”, “свецел месячык”, “дробненькі дожджык” як дарагія госці, як “тры радасці”, што нясуць калядоўшчыкі ў дамы дбайных гаспадароў.

Свята Купалля прысвечана Сонцу, але ў песнях часты зварот да Месяца, што таксама можна тлумачыць дачыненнем да купальскіх урачыстасцей усіх важных касмічных аб’ектаў. Свята Купалля ўяўляла спаборніцтва, барацьбу, двубой, але і саюз, шлюб – так званую іерагамію – агню і вады, мужчыны і жанчыны, сонца і месяца, жыцця і смерці.

У беларускіх замовах, ледзь не самым старажытным жанры фальклору, месяц дапамагае перш за ўсё ад зубнога болю: “Ёсць на свеце тры царыкі: ясен месяц на небі, сіні дуб на зямле, чорны камень у вадзе. Як этым царыкам не піць, не гуляць і ўмесце не сходзіцца, так у раба Божага Івана зубам балець не гадзіцца”. Названыя аб’екты – месяц, дуб і камень – адпавядаюць асноўным сферам – Небу, Зямлі і Падзем’ю, якое заўсёды звязанае і з вадою. Як бачым, месяц названы царом неба.

Вельмі часта ў замовах гучыць зварот да Месяца як да ўладара іншасвету, што стасуецца з міфалагічнымі ўяўленнямі.

У загадках Месяц у асноўным паўстае як пастух, што пасвіць статак зорак, або як хлеба акраец, або нейкай жывёлай: баранам, белагаловай каровай. У міфалогіі індусаў бык увасабляў Сонца, а карова – Поўню. Яе ж – Карову-Поўню – індыйцы называюць сваёй Маці.

Паводле народных уяўленняў, Месяц меў уплыў на псіхічна хворых людзей, на рост раслін (у час севу і сёння гаспадыні кіруюцца Месяцавым календаром), на прылівы ў акіянах, на перамену надвор’я (у народзе гавораць: “Маладзік павінен абмыцца”). Усе гэтыя павер’і знайшлі пацвярджэнне ў навуцы. Іншыя так званыя забабоны пакуль што нельга растлумачыць. Так, рускія верылі, што, убачыўшы маладзік, неабходна трымацца за грошы, каб цэлы месяц быў прыбытак. Украінцы сцвярджаюць, што на поўню нельга паказваць пальцам, бо палец адсохне. Увогуле нашы продкі вельмі многае ў жыцці звязвалі з месяцам. Яны не маглі не заўважыць сувязь яго фаз і пэўных цыклаў у жаночым арганізме (адсюль і аналогія – “луна-лона”). Жыла вера, што чалавек, народжаны ў час навамесячча, усё жыццё захоўвае бадзёрасць, аптымізм, маладжавасць; той жа, хто нарадзіўся на сходку, – панурлівы, песімістычны, хутка старэе. Вядома, што збіраць зёлкі лепш за ўсё ў купальскую ноч – ноч наймацнейшай моцы Сонца. А ў іншыя месяцы года – у апошнія фазы Поўні, пачынаючы з 23-га дня.

Нельга не сказаць пра яшчэ адзін напрамак чалавечай думкі: веру ў населенасць Месяца. Яго лічылі населеным арыйцы ў Ведах, а пасля такія выдатныя філосафы Антычнасці, як Фалес (VII–VI ст. да н.э.), Геракліт (VI–V ст. да н. э.), Анаксагор (V ст. да н. э.). Паслядоўнікі Піфагора сцвярджалі, што расліны на Поўні намнога прыгажэйшыя, а жывёлы большыя за зямныя у пятнаццаць разоў. Знакаміты старажытнагрэчаскі пісьменнік Плутарх (I–II ст.), вядомы як аўтар жыццяпісаў выдатных людзей імператарскага Рыма, разважаў і пра селенітаў. Мысляры Сярэднявечча і нават эпохі Адраджэння таксама былі ўпэўнены ў населенасць Месяца. Гэта, напрыклад, сцвярджалі спалены інквізіцыяй у 1600 годзе Д. Бруна, а таксама І. Кеплер і Г. Галілей.

Месяц з усіх аб’ектаў неба выклікае найбольшую цікавасць у вучоных і філосафаў свету. Безумоўна, Поўня ўражвае сваімі загадкамі, і невыпадкова пра яе пісалі інтэлектуалы глыбокай старажытнасці; пры гэтым яны не прыйшлі да канчатковых высноў, а перадалі наступным пакаленням некаторую разгубленасць перад праблемай. У астралогіі, дзе кожны ўзрост чалавека падпарадкаваны пэўнай планеце, з Поўняй звязана паміранне, смерць. Багіня начнога чараўніцтва суправаджала чалавека да апошняй рысы і працягвала яму свяціць у царстве памерлых, калі душа пакідала разбуранае цела. Энцыклапедыя “Славянские древности” найперш звяртае ўвагу на сувязь Месяца з іншасветам, сцвярджаючы: “Месяц – небяснае свяціла, якое ў народных вераваннях устойліва асацыіруецца з іншасветам і вобласцю смерці” [2, с.143]. Вышэй мы паказалі, што функцыі Месяца ў фальклоры – на самай справе намнога шырэйшыя.

Не дзіва, што вялікую цікавасць заўсёды выклікаў Месяц і ў пісьменнікаў. У нацыянальных літаратурах па-рознаму ставіліся да адлюстравання Сонца і Месяца. У кітайскай паэзіі на працягу ўсёй яе шматвяковай гісторыі можна прасачыць яўную прыхільнасць да перадачы пачуццяў, выкліканых месяцавай ноччу. Кітайская літаратура вельмі канкрэтная, зрокавая, жывапісная (яна і на самай справе блізкая да жывапісу), але ў кожным малюнку прыроды кітайскі паэт бачыў складаныя знакі і сімвалы. У таленавітай паэзіі заўсёды ёсць падтэкст. І ў кітайскай паэзіі прыёмы прыхаванай асацыяцыі, унутранага паралелізму лічыліся вышэйшым узроўнем паэтычнасці. Кітайскія паэты любілі апісваць, як зіхаціць раса або снег пад ясным месяцам; якія дзіўныя цені адкідвае на рэчы поўня; як блішчыць ноччу, быццам шоўк, возера; як поўня ўпрыгожвае неба намаляванаю ёю ракой... Звычайна начны пейзаж выклікае тугу, адчуванне адзіноты (сапраўдны паэт заўсёды шукае адзіноты) або глыбокі філасофскі роздум, але заўсёды пануе галоўнае пачуццё – замілаванне, захапленне прыродай.

У арабскай і персідскай класічнай паэзіі Поўня ўвасабляла перш за ўсё любімую жанчыну – прыгажосцю яны былі роўныя. Паралель “жанчына – поўня”, бадай, самае характэрнае параўнанне ў паэзіі на мове фарсі.

Эстэтычнае ўспрыняцце прыроды ў еўрапейскай паэзіі вельмі нясмела праяўляецца ў эпоху Адраджэння, але па сутнасці бярэ пачатак толькі з літаратуры сентыменталізму ў канцы XVIII ст. Ужо ў паэзіі геніяльнага Ёгана Гётэ відавочна філасофскае ўспрыняцце прыроды і культ ландшафту. У яго ёсць некалькі вершаў пад назвай “Да Месяца”, дзе выкарыстоўваюцца міфалагічныя матывы. Месяц тут напаўняе душу чалавека “салодкаю” або “пяшчотнаю” тугой, і гэткае ўспрыняцце

нямецкі класік перадаў наступнаму літаратурнаму пакаленню – рамантыкам.

З рамантызмам звязаны вышэйшы этап у адлюстраванні містыцызму прыроды. Тут пераважае паглыбленая суб’ектыўнасць, антрапамарфізацыя пейзажу, індывідуальнае і любоўнае стаўленне да ландшафту, праекцыя настрояў паэта на прыроду, у кожнай з’яве якой творца знаходзіў падабенства да свайго душэўнага стану. Вобраз Месяца становіцца важнейшым як у глабальных рамантычных касмагоніях, так і ў творах, прасякнутых асабістымі перажываннямі. Рускія, польскія, нямецкія, французскія, англійскія, украінскія рамантыкі любілі паказваць таямнічую, загадкавую, чароўную прыроду. Для іх увогуле ўвесь свет – цуд, таямніца. Галоўны герой рамантыкаў – летуценнік. Жыць у марах толькі і значыць па сапраўднаму жыць – так лічылі паэты эпохі рамантызму. Ноч, месяц спрыялі летуценнаму жыццю, дапамагалі паглыбіцца ў душу Прыроды і ў сваю ўласную душу. Любімая пара сутак у рамантыкаў – ноч, бо ноч інтымная і трагічная. У выдатнага нямецкага паэта Наваліса ёсць нават “Гімны да Ночы”, а ў вядомага рускага пісьменніка Уладзіміра Адоеўскага – цыкл аповесцей “Рускія ночы”. Месяц сярод ночы напаўняе ўсё жыццё тонкім і салодкім сэнсам, дорыць чалавеку ўражанне, што ён прысутнічае пры зачацці свету. І ўвогуле ноч – “маці кахання”. “Каханне ідзе начным шляхам, і месяц асвячае яго” (Наваліс). Акрамя гэтага – шырока распаўсюджанага матыву – пад святлом месяца развіваецца і іншы, важнейшы для рамантыкаў матыў, – зліццё жыцця і смерці, рэчаіснасці і сну.

Варта звярнуць увагу на тое, што беларуская літаратура ўся, – акрамя, магчыма, толькі перыяду сацыялістычнага рэалізму, – была прасякнута адчуваннем таямнічасці, загадкавасці свету, што перадалося ёй ад міфа. Яшчэ рэнесансная паэма Міколы Гусоўскага “Песня пра зубра” (XVI ст.) стварае ўражанне дзівоснасці нашай лясістай радзімы. Паэт сцвярджае прынцып таямнічасці жыцця і абвяшчае крыніцай дзівосаў пушчу – адсюль і прыхільнасць беларусаў – лясных жыхароў – да таямніц, да “казак Медеі” (Медея ў антычнай міфалогіі жрыца багіні Гекаты, самай загадкавай інкарнацыі Поўні).

Адным з першых паэтаў, хто пачаў пісаць па-беларуску, быў Андрэй Рымша (XVI ст.). У яго творах пакуль няма ўласна пейзажных апісанняў, але ўжо сустракаюцца вобразы сонца, месяца і зорак.

Найбольш значны беларускі (і адначасова рускі) паэт XVII ст. – Сімяон Полацкі. Некаторыя яго творы прысвечаны пытанням прыродазнаўства: “День и нощь” , “О четырех временах года”, “Стихии четыре”. Сімяон набліжаў паэзію да навукі, па сутнасці ён быў натурфілосафам ў літаратуры. Пейзаж у яго ўжо прысутнічае, і нават

даволі багаты, але прыгладжаны, прыбраны, пазбаўлены адзнак часу і нацыянальных рыс. Паэт імкнецца да глабальнасці і – у духу барока – да метафарычнасці, таму так часта ў яго сустракаюцца вобразы сонца, месяца і планет. Калі ў А. Рымшы яны толькі называюцца, то ў Сімяона яны – знакі Вечнасці і Божаскай Гармоніі.

На фарміраванне польскіх паэтаў-рамантыкаў беларускага паходжання – Адама Міцкевіча, Яна Баршчэўскага, Яна Чачота – вялікі ўплыў аказаў беларускі фальклор. А ў цэлым іх творчасць разгортвалася ў межах еўрапейскай рамантычнай традыцыі.

Першы ў поўным сэнсе слова беларускі прафесійны пісьменнік Новага часу Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч ідылічна-любоўна адлюстраваў будзённы і святочны лад жыцця беларускага народа. І прырода ў яго ідылічная – чароўны сонечна-месяцава-бліскучы фон дзеяння. Якраз у апісаннях прыроды найлепш выяўлены аўтарскі ідэал – свабоднае і гарманічнае жыццё ў адзінстве нацыянальнага і прыроднага пачаткаў. А гэта таксама завешчана міфа-паэтычным мысленнем.

Творчасць беларускіх класікаў пачатку XX ст. уражвае, па-першае, каласальным узбагачэннем вобразнасці – у параўнанні з фальклорам і з папярэднікамі, а па-другое, глыбокай філасофскай напоўненасцю традыцыйных матываў. Гэта – прадмет асобнага разгляду, а тут прывяду толькі ўласна шэдэўры слоўнага жывапісу. У Янкі Купалы: “ад бледнага месяца бледныя цені”; “месячны шлях, што нябесны дзядзінец”. У Якуба Коласа: “зоркі ў небе – неба вочкі, месячак – вартаўнічок”; “срэбраны серп назірае з узвышша”; “месяц... чуць пачаты баханок”. У Максіма Багдановіча: “месяц белы заплаканы свеціць”; “месяц увесь чырвона-жоўты, быццам пугачова вока”.

Самы “касмічны” з трох паэтаў – Максім Багдановіч. Прычым месяц і зоркі ў яго – любімыя вобразы як найлепшае выяўленне Прыгажосці Прыроды. У Янкі Купалы больш ансамблевасці, прасторы, веліч. У Якуба Коласа пануе гармонія чалавека і прыроды, пантэізм. Але ўсе класікі беларускай літаратуры суладна спалучалі нябеснае і зямное, вялікае і малое; яны малявалі і лакальны, і прасторавы краявід, дзякуючы чаму адбывалася своеасаблівае накладванне маштабаў, узнікаў абагулены вобраз беларускай прыроды, нацыянальны пейзаж.

Беларуская паэзія ў цэлым ішла па шляху канкрэтызацыі і маляўнічасці тропаў. Але толькі нашы сучаснікі (прыкладам, Алесь Разанаў) пачынаюць напаўняць традыцыйныя вобразы не толькі вонкавай маляўнічасцю, але і глыбінёй філасофскага зместу, калі сам прынцып міфалагічнай свядомасці знарок робіцца асновай, падмуркам свядомасці паэтычнай, мастакоўскай.

Такім чынам, Поўня спрадвеку выклікала цікавасць чалавека, пабуджала яго да роздуму, да навуковых адкрыццяў, творчасці. З ёю звязаны вялікія загадкі Прыроды, усё самае таямнічае і незвычайнае на Зямлі.

Літаратура

1. Грейвс Р. Мифы Древней Греции пер. с англ. / Р.Грейвс. – М.: Наука, 1992.
2. Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах / . Под общей ред. Н.И.Толстого. – Т.3 К (Круг) – П (Перепелка) – М.: Междунар.отношения, 2004.
3. Шамякіна Т.І. Славянская міфалогія. – Мінск: РІВШ, 2005.

Карповіч Марыя (Мінск)

МОВА І МАЎЛЕНЧЫ ПРАФЕСІЯНАЛІЗМ
(з тэорыі, уласнага вопыту і назіранняў)

Пачну з **ліду** – своеасаблівага мікражанру ў журналістыцы, які папярэджвае змест твора.

Калі ў М. Горкага спыталі, “якую навуку трэба даць творчай моладзі ў першую чаргу”, ён адказаў: “навучыць карыстацца мовай”. Пад гэтай навукай пісьменнік разумеў уменне дамагацца сэнсавай дакладнасці мовы, чысціні, эканоміі, словаўтваральнай культуры, граматычнай – ад склонавых канчаткаў да дзеяслоўных формаў. “Я ведаю, што гэта не новае, але яшчэ лепей я ведаю, што гэта незасвоенае”, – рэзюмаваў настаўнік творчай моладзі, пісьменнік, журналіст, рэдактар М. Горкі [5, с. 269–270].

Уменне карыстацца мовай. Гэтаму вучылі нас, вучаць і вядомыя беларускія пісьменнікі. Нястомны змагар за беларускую мову як за нацыянальны сімвал паэт Ніл Гілевіч, які сёння даслаў вітальнае слова на адрас нашай канферэнцыі, засведчыўшы ў чарговы раз свой няспынны клопат пра мову, літаратуру, культуру, яшчэ ў бытнасць першым сакратаром СП Беларусі з пісьменніцкай трыбуны зазначыў: “Мастацкі ўзровень твора прама залежыць ад моўнага майстэрства пісьменніка, ад багацця і жывасці яго лексікі, натуральнага гучання фразы”. Трэба дадаць, што ад моўнага майстэрства залежыць і навуковы ўзровень, і інфармацыйна-публіцыстычны, і ўвогуле ўзровень камунікацыі. Вызначальная ў гэтым сэнсе школа расійскага прафесара Я. М. Шыраева, які сфармуляваў новую канцэпцыю культуры маўлення, інакш кажучы, моўнага майстэрства: “Культура маўлення – гэта *такі выбар* і *такая арганізацыя* моўных сродкаў, якія ў пэўнай сітуацыі зносінаў *пры захаванні сучасных моўных нормаў* і этыкі зносінаў дазваляюць забяспечыць найвялікшы эфект у дасягненні пастаўленых

камунікатыўных мэтаў” (курсіў наш. – М. К.). Адзначаючы важнасць нарматыўнага аспекту маўлення, вучоны ў новай канцэпцыі вылучае *камунікатыўны* аспект, падкрэсліваючы, што эфектыўную камунікацыю нельга забяспечыць толькі правільным, кадыфікаваным літаратурным маўленнем. *“Культура маўлення пачынаецца там, дзе мова дае магчымасць выбару і рознай арганізацыі сваіх сродкаў дзеля найлепшага дасягнення пастаўленых у зносінах мэтаў”* (тамсама).

Менавіта моўнае майстэрства, здольнае забяспечыць эфектыўнасць зносінаў, меў на ўвазе расійскі прафесар Віктар Жываў, даследчык эвалюцыйных працэсаў у мове і маўленні, надаючы мове статус *лінгвістычнага капіталу*: “Каб увайсці ў элітнае асяроддзе ў шэрагу краін, скажам, у Францыі, ты павінен гаварыць і пісаць “прилично” (НТВ. 4.10.2010. Школа злословия. 00:10). Нельга не заўважыць, што многія чыноўнікі высокага рангу, апынуўшыся ў XXI ст., памкнуліся да гэтага самага *лінгвістычнага капіталу*.

Уменне карыстацца мовай – гэта святы абавязак тых яе носьбітаў, для каго мова – прадмет прафесійнай дзейнасці. Хто яны, носьбіты прафесійнага маўлення? Маўленчыя прафесіяналы? Гэта наша сённяшняя аўдыторыя: выкладчыкі беларускай мовы (у ВНУ, у школах); навукоўцы; рэдактары, карэктары, што нясуць адміністрацыйную адказнасць за моўную якасць выдання, якое мае ўвайсці ў інфармацыйны працэс, г.зн. выходзіць у камунікатыўную прастору. (Кане**ч**не, рэдактарская адказнасць не абмяжоўваецца моўным аспектам.) Пералічаныя асобы, па маім досведзе, – гэта сапраўдныя маўленчыя прафесіяналы – носьбіты прафесіяналізму ў абедзвюх формах маўлення – пісьмовай і вуснай. Што датычыць, скажам, пісьменнікаў – гэта прафесійныя носьбіты літаратурнай мовы ў яе пісьмовай форме. Як і журналісты друкаваных СМІ.

Чаму ў нашым карпаратыўным асяроддзі так шмат “незасвоенага”?

Паглядзім на пісьмовую форму маўлення ў нарматыўным і камунікатыўным аспекце. Менавіта на матэрыялах **пісьмовага** маўлення і фарміруецца ўяўленне аб моўнай норме. У вусным маўленні “сэнс прэвалюе над формай” (В. Барнет).

Прывядзём прыклады з аўтарытэтнага выдання Беларусі – часопіса “Вышэйшая школа”. У № 6, 2006 г. чытаем у загалоўку: “у кантэксце філасо**ў**ска–метадэлагічных даследаванняў”; у № 6, 2008 г. чытаем: “Мадэ**лір**аванне працэс**а**(у) кіравання самастойнай прац**ы**(ай!) па замежнай мове; “**замежнамоўныя** тэрміны”; “навук**ова**падобнасць філалагічнага тэксту”; “залежнасць **актуальных** дзіцяча-бацькоўскіх адносін студэнтаў ад больш ранніх адносін з бацькамі”;

“**разрабатывать проблему”; “**фиксация фактов, какими бы они общеизвестными **не** казались”; “**возможности личности к усвоению** материала”; “семінар з адоранай моладзю,” “служыць арыен**ты**рам”.

Перад намі паўстаў маўленчы вобраз цэлай кагорты прафесійных носьбітаў мовы: рэдактараў, карэктараў, і аўтараў. Прычыны падобнай непісьменнасці не што іншае як **прафесійны фактар,** на што акадэмік Шчэрба сказаў бы: “Совершенно ясно, что, если все будут писать по-разному, мы перестанем понимать друг друга. Писать безграмотно – значит посягать на время людей, к которым адресуемся, и поэтому **совершенно не допустимо в правильно организованном обществе**” (Безграмотность и ее причины. Избр. работы по русскому яз. – М., 1957. 188 с.). Не толькі “посягать на время”. Але і на псіхіку адрасата: гэта ж усё выйшла на камуніктыўную прастору! У такіх дозах!

Нядаўна прачытала вялізны матэрыял вядомага беларускага прафесара, члена-карэспандэнта НАН РБ Івана Нікітчанкі пра абарону беларусаў ад радыцяцыі. Вучоны здзекваецца з тэрміна ***нарматыўна чысты*** прадукт, прыдуманага **для забруджанай** прадукцыі, у якой пэўны **узровень забруджанасці лічыцца нормай**, хаця такая выснова ніякага біялагічнага абгрунтавання не мае. “Прафесіяналізм іх выклікае здзіўленне” (НВ. 2010. 8–11 кастр.). **Як і прафесіяналізм у нашым “ нарматыўна чыстым” часопісе.** Хаця моўныя “радыенукліды” зашкальваюць. А колькі такога “нарматыўна чыстага” прадукту на старонках друку, у тэлеэфіры, у кніжных выданнях, у тым ліку вучэбных для школ.

На стыку стагоддзяў. Канец ХХ і пачатак ХХІ стст. – гэта час абвостранай увагі да моўных працэсаў, да іх навуковых тыпалагізацый, з аднаго боку; з другога – гэта час павярхоўных і эмацыйных меркаванняў (асабліва ў галіне СМІ) без ведання законаў развіцця мовы ў розныя гістарычныя эпохі, у розных пластах грамадства, канстатуюць расійскія лінгвісты [3, с. 329–335]. Як адну з асноўных тэндэнцый у развіцці рускай мовы яны вылучаюць *аналітызм* у галіне граматыкі. Менавіта ён выклікае спрэчкі, звязаныя з праблемай свядомага і несвядомага ў маўленні носьбітаў мовы, з “недастатковым размежаваннем такіх паняццяў, як законы мовы, непадуладныя волі чалавека, і законы аб мове, якія ствараюцца чалавекам” [тамсама, с. 329]. Прыроднай ўласцівасцю носьбітаў мовы з’яўляецца суб’ектывізм у ацэнцы маўлення, і гэта праяўляецца ў прыхільнасці да выбранага варыянту, *у гатоўнасці абвясціць няправільным іншы, раўнапраўны варыянт* (вылучана намі. – *М. К.*), працягвае аўтарка артыкула “Сувязь унутраных законаў мовы з нормай вуснага і пісьмовага маўлення” [тамсама].

У пацвярджэнне сапраўднасці сказанага і наша моўная рэчаіснасць. Але ці маем мы, вучоныя, права на падобны суб’ектывізм у ацэнцы чужога маўлення? Відаць, не. Тым не меней…

Здавалася б, каму, як не высокапрафесійным носьбітам мовы, вучоным-лінгвістам, не ведаць, што шэраг моўных з’яў не ўкладваецца ў пракрустава ложа ці то граматыкі, ці то лексікалогіі, ці нават словаўтварэння. “Яно, вядома, спакусліва – будаваць свет па ідэальнай схеме: “выткнецца” што – прэч яго! Укладваць жывое жыццё ў пракрустава ложа догмы! *Такая “творчасць” душу не надарве*… Адамовіч (вылучана намі. – *М. К.*) [цыт. па: 10, с. 486]. Слушна. Затое “надрывае душу” носьбіту мовы, які ўвесь час жыве ў сумненні: правільна ці няправільна ўжыў, скажам, выразы *сённяшні дзень*, *актуальныя праблемы*, непісьменныя з пункту гледжання прафесара лінгвістыкі. І Колас жа пісаў: “*Дзень наш сённяшні* – прасторы, зорны шлях прасторнай былі, тая казка, *аб* каторай людзі толькі цьмяна снілі” (вылучана намі. – *М. К.*; [цыт. па: 1, с. 141].

Вырашыла паразважаць: а ці насамрэч непісьменныя гэтыя выразы?

Сённяшні дзень. Нягледзячы на словаўтваральную прыроду прыслоўяў *сёння, сягоння* (руск. *сегодня*), у аснове якіх прысутнічае марфема -дня (-ння), утвораныя ад іх прыметнікі ўспрымаюцца як аднакарэнныя і таму спалучальныя са словам *дзень*, што зафіксавана ў акадэмічных слоўніках як беларускай, так і рускай моў.

“Тлумачальны слоўнік беларускай мовы” ў 5-і т. (Акадэмія навук БССР. Інстытут мовазнаўства імя Якуба Коласа, 1983): сягонняшні і сённяшні. – 1. Які мае адносіны да гэтага дня. *Кнігі Коласа нам і калыскай і школай былі, І на новай зямлі нас у сённяшні дзень прывялі.* Панчанка. *Жыць сягонняшнім (сённяшнім) днём* [13, с. 443; т. 5]. “Словарь русского языка” в 4-х т. (Академия наук СССР. Институт русского языка, 1984): сегодняшний 1. Относящийся к текущему дню, суткам. *Сегодняшний день. Жить сегодняшним днем* [13, с. 68, т. 4];.

У выпадку з *сённяшнім днём* хіба што адно тлумачэнне: “У кожнага чалавека ёсць частка Дон Кіхота – кожны хоць раз у жыцці паспрабуе змагацца з ветракамі”. Зарэцкі, [10, с. 160, т. 1].

Актуальныя праблемы. Што такое *праблема*? – ТСБМ: праблема. – Важнае пытанне, якое патрабуе вырашэння. *Аднак тэма аб пабудове электрастанцыі ставіць і распрацоўвае шмат праблем: дружба і варожасць, замілаванне і нянавісць*. Чорны [14, с. 301, т. 4]. “Шмат праблем”, г. зн. шмат “важных пытанняў”, з якіх аўтар вылучыў найважнейшыя, актуальныя.

“Словарь русского языка” (СРС): проблема. 1. Сложный теоретический или практический вопрос, требующий решения, исследования. *Проблема землепользования, проблема Человек и Земля приобрела общегосударственное значение.* Грибачев [13, с. 465, т. 3]. “Проблема”, інакш “вопрос”.

Што абазначае слова *актуальны*? ТСБМ: актуальны. 1. Вельмі важны для данага моманту; такі, які адпавядае сучаснасці, надзённы. *Актуальнае пытанне* [14, с. 217, т. 1].

З прыведзеных слоўнікавых дэфініцый вынікае: *праблема* (“важнае пытанне”; “сложный теоретический или практический вопрос”), якая “приобрела общеосударственное значение”, а значыць, “вельмі важная”, “адпавядае сучаснасці, надзённая”, ёсць не што іншае як *актуальнае пытанне*, а значыць, *актуальная праблема*. Такі мой пункт гледжання на прэцэдэнтныя выразы *сённяшні дзень* і *актуальныя праблемы*. І, мне падаецца, ён падпадае пад выказванне К. Крапівы: “Гэта не асаблівасць якой-небудзь мясцовай гаворкі, а рыса, уласцівая агульнанароднай мове – пісьмовай і вуснай. Яе нельга ні ігнараваць, ні ўкласці ў пракрустава ложа граматыкі” [цыт. па: 10, с. 486, т. 2].

Такім чынам, ні высокая навуковая ступень, ні высокае навуковае званне не даюць права накладваць табу, кіруючыся ўласнай прыхільнасцю, на свядома выбраны носьбітам мовы варыянт. Часцей за ўсё гэтыя правы парушаюцца рэдактарамі выдавецтваў, у тым ліку і навуковымі.

Моўныя тэорыі ў маўленчым прафесіяналізме. Пытанняў у нашай цяперашняй, “стыкоўнай”, моўнай сітуацыі надзвычай шмат. Стала болей вучоных, а значыць, і болей новых навуковых тэорый. Тым не менш мяне пацягнула да старой тэорыі, выкладзенай у кнізе акадэміка Льва Уладзіміравіча Шчэрбы “Языковая система и речевая деятельность” [16]. Дарэчы, нашага земляка, народжанага ў мястэчку Ігумен, цяпер г. Чэрвень (1880–1944). Адной з самых важных умоў авалодання мовай, дакладней сістэмай мовы, вучоны лічыў паўнацэннасць, “совершенство” навуковага апісання граматычнага ладу, фанетыкі і слоўнікавага складу. “Граматыка, якая ёсць не што іншае, як зборнік правілаў маўленчых паводзінаў, з’яўляецца вельмі важнай кнігай. Правілы, што складаюць яе змест, павінны быць дакладнымі і адпавядаць моўнай рэчаіснасці” [16, с. 48]. Важным накірункам у паляпшэнні зместу граматык павінен быць гістарызм у вытлумачэнні фактаў, які дазволіць “аддзяліць адмерлыя, акамянелыя формы ад жывых, што зноўку і зноўку нараджаюцца” [тамсама]. Мне падаецца, што нам сёння не стае менавіта **дакладных** граматычных правілаў маўленчых паводзінаў, а таксама гістарызму ў вытлумачэнні фактаў.

Спробы патлумачыць пэўныя граматычныя з’явы, да прыкладу, тыя ж варыянтныя склонавыя формы назоўнікаў, не прыводзяць да пераканальнага выніку. Не першы раз сутыкаюся з навуковай пазіцыяй вучонага, што “розныя канчаткі ў адных і тых жа словах: **норм** і **нормаў**, **правіл** і **правілаў**…” звязаныя з “тэорыяй эканоміі маўленчых намаганняў”, выведзенай прафесарам Казанскага ўніверсітэта Бадуэна дэ Куртэнэ, хаця “многія думаюць, што поўнагалосныя канчаткі больш беларускія” [6, с. 19]. Шкада, што даследчык не думае так, як многія. Бо менавіта “многія” добра ведаюць, што варыянты з нулявым канчаткам, і ў першую чаргу аднаскладовыя, з фінальным збегам зычных у Р. скл. множнага ліку (*норм, форм, служб* і падобныя) “не эканомяць моўных намаганняў”, а патрабуюць дадатковых, дзеля таго каб рэалізаваць моўную націскную сілу, якую з намаганнем даводзіцца стрымліваць носьбіту беларускай мовы з яе прасадычнай спецыфікай, даводзіцца шукаць выхад для гэтай сілы ў наступным складзе. Асабліва ў сітуацыі, калі гэтымі аднаскладовымі формамі завяршаецца фраза. Яскравае пацвярджанне такой прасадычнай неабходнасці – размежаванне галосным гукам збегу зычных у словах *мін**і**стр, Алякс**а**ндр* і інш.: *мін**і**ст**а**р, Аляксандз**е**р*; а ў Р. скл. множнага ліку для некаторых слоў існуюць два варыянты: *кніг**а**рань – кніг**а**рняў; майстэрань – майстэрняў ; к**у**хань – к**у**хняў; кан**ю**шань – кан**ю**шняў* і інш.

У словах *правіл, пудзіл, кадзіл* такой неабходнасці няма, таму і ў граматыцы яны падаюцца з нулявым канчатакам, хаця націскной сілы ў беларускай мове стае і на тры склады: *пр**а**вілаў*.

Нават прыслоўі са збегам зычных – *больш, менш, лепш, горш* – беларусы наравяць замяніць на *болей, меней, лепей, горай.*

“Сапраўды, – працягвае аўтар кнігі, – поўнагалосныя канчаткі, а не нулявыя былі пэўны час характэрны для беларускай мовы. Але час ідзе, а мова не застылая, яна змяняецца” [тамсама].

Калі прыглядзецца да групы назоўнікаў з фінальным збегам зычных, пераважная большасць з іх – гэта агульныя словы для рускай і беларускай мовы, у большасці сваёй запазычаныя. А таму і граматычныя склонавыя варыянты агульныя. Для рускай мовы, з яе прасадычнай тыпалогіяй, з націскной характарыстыкай (у беларускай мове націск вызначаецца падоўжанасцю, гучнасцю і тэмбрам, у рускай – вышынёй, гучнасцю і часткова даўжынёй) варыянты з нулявым канчаткам пры збегу зычных больш прымальныя. (Дастаткова было з’явіцца слову “фірма”, новаму на той час, як ва ўсіх беларускіх СМІ яно прыняло ў Р. скл. канчатак -аў: *фірмаў*, пры тым што словы *ферм, форм, рэформ, норм* заставаліся пераважна з нулявым канчаткам, які замацаваўся ў беларускай мове за савецкія часы.

Такім чынам, па маім меркаванні, варыянты з канчаткам -аў, -яў палягаюць у нацыянальнай прасадычнай моўнай спецыфіцы, а не ў “эканоміцы”.

Поўнагалосныя канчаткі былі, застаюцца і застануцца ў колькаснай перавазе над нулявымі. Думаю, Бадуэн дэ Куртэнэ (1845–1929), знакаміты польскі і расійскі мовазнаўца-славіст, паліглот, прафесар не толькі Казанскага ўніверсітэта, але і Кракаўскага, Пецярбургскага, Юр’еўскага (Тарту), сваю тэорыю наўрад ці прымяніў бы да беларускай моўнай сітуацыі. Менавіта сёння ў СМІ, у вуснай форме, перавага поўнагалосных канчаткаў відавочная: журналісты не наважаныя “эканоміць моўныя намаганні” за кошт –аў, -яў.

Прафесару лінгвістыкі становіцца ніякавата, калі чуе пра вяртанне мяккага знака “ў сітуацыі абазначэння *так званай* (? – М. К.) суседняй мяккасці”, маўляў, “такое напісанне вяртае нас да цара Гароха”. “Навошта засмечваць правапіс такім мяккім знакам, калі і так вядома, што трэба вымаўляць мякка” [6, с. 9]. Кожны з нас мае права на сваю навуковую тэорыю. Аднак **ніякавата** ўсім нам павінна быць ад таго, што нават у нашым, выкладчыцкім, прафесійным маўленні асіміляцыйная мяккасць дагэтуль застаецца самым “незасвоеным сярод нянавага”. Не гаворачы пра астатніх маўленчых прафесіяналаў: аўтарскае “**і так вядома**” – тыповы прыклад, калі асноўны закон логікі – *дастатковага абгрунтавання* – падмяняецца “законам” недастатковага абгрунтавання. Каму вядома, па-першае? А па-другое, чаму дагэтуль незасвоенае?

Прыгожа гучыць фраза: “Будучыня за ёмкім і мабільным словам, якое пішацца і вымаўляецца проста”. Дык вось: вопыт і маё доўгае змаганне з “незасвоенай” асіміляцыйнай мяккасцю засведчылі: і абітурыенты, і студэнты, і ўвогуле ўсе носьбіты беларускай мовы “вымаўляюць проста” словы *эксьперты, зьнерваваны, пасьпяховы* і ўсе іншыя, калі перад вачыма “ь”.

Вернемся да граматычнага аналітызму і разгледзім яго ў нарматыўным аспекце пісьмовага і вуснага маўлення. Развіццё аналітызму – працэс доўгі. А як жа быць з нормай? У пісьмовым маўленні яе неабходна захоўваць, разважае аўтар артыкула “Сувязь унутраных законаў мовы з нормай вуснай і пісьмовай мовы” [3, с. 332]. А тыя працэсы, што адбываюцца ў вусным маўленні, “неабходна разумець, не папракаць, не перавучваць носьбітаў мовы”. Даследчыца адзначае, што носьбіты мовы не ўсведамляюць сваю ненарматыўнасць: яна вар’іруецца з нарматыўным вымаўленнем у адной і той жа асобы, як, напрыклад, у выпадку з распаўсюджаным вымаўленнем *художни[к’и]ми*, *ре[к’и]мендация*; са змешваннем флексій, у

прыватнасці вельмі частотным выкарыстаннем роднага склону множнага ліку назоўнікаў на -і, -ы (і інш.) замест меснага склону: *в других язык**ов**; в городах и поселк**ов**, в таких сложных вопрос**ов**, во многих театр**ов** страны*; выкарыстанне меснага склону замест роднага: *до двух тысяч фунтов стерлинг**ах***; выкарыстанне прыназоўнікава-прыметнікавых спалучэнняў о том, что: эти факты показывают ***о том, что*** *реформы буксуют*; *я сомневаюсь **о том, что**…*

Ці можна перавыхаваць носьбітаў мовы? Так. Усведамленне і самакантроль скароцяць колькасць ненарматыўных праяў, але ў хвіліны аслаблення самакантролю "аўтаматызм дзеяння ўнутраных законаў развіцця мовы зробіць сваю справу і адукаваны філолаг скажа: … *в других язык**ов** мне это не встречалось… Меня ре[к'и]миндовали в аспирантуру…* [тамсама, с. 333].

Незлічоныя ненарматыўныя з'явы ў рускім маўленні характэрныя для перыяду канца XX і пачатку XXI стст. Пры вывучэнні падобнага моўнага матэрыялу найбольш эфектыўным вучоныя лічаць метад назірання. Што далі **мае** назіранні ў дачыненні да носьбітаў беларускай мовы ў плане нарматыўнасці – ненарматыўнасці маўлення? Галоўным чынам, у дачыненні да носьбітаў прафесійнага маўлення, у першую чаргу выкладчыкаў беларускай мовы ў вышэйшых навучальных установах.

Найболей частотнае – гэта вымаўленне гука *ж* замест *дж*: гля**ж**у, ся**ж**у, захо**ж**у, ва**ж**у (ад вадзіць), ура**ж**ай, прыха**ж**ане і г. д. пры ўсведамленні, што ў беларускай мове гук *дз* чаргуецца з *дж*: вадзіць – ваджу; а гук *з* – з гукам *ж*: вазіць – важу; грузіць – гружу; вымаўленне, а часта і напісанне, замест *ч –ш:* кане**ш**не, ру**ш**нік пры нарматыўным чаргаванні гука *ц* з гукам *ш*: craft*ц*? месяц – месячны; кане**ц** – кане**ч**не; гука *к* з *ч*: ру**к**а – ру**ч**ны – ру**ч**нік.

У той час як даследчыкі рускага маўлення шукаюць тлумачэнне ненарматыўнасці шляхам граматычнага аналітызму, дык у беларускім маўленні, па маіх назіраннях, у большасці выпадкаў яно навідавоку – гэта змешанае дзвюхмоўе, "калі другая мова, – адзначае Л. Шчэрба, – вывучаецца з пастаяннай аглядкай на першую" [16, с. 41]. Безумоўна, што ўзаемадзеянне моў пры змешаным дзвюхмоўі спараджае і шэраг іншых праяў ненарматыўнага маўлення. Гэта падмена граматычных формаў дзеясловаў абвеснага ладу формамі загаднага ладу: "я думаю, вы паг**а**дзіцеся са мною" – замест "паг**о**дзіцеся"; "чаго вы тут сядз**і**це" – замест сядзіц**е**; "калі вы раш**ы**це задачу"?, замест"р**о**шыце" і інш.; адхіленне ад акцэнталагічных нормаў: замест *прынял**і***, *дал**і***, *узял**і***, *здал**і***, дзе – з націскам на канчатку – гучаць словы з націскам на аснове.

Многія носьбіты прафесійнага маўлення дагэтуль не засвоілі склонавыя формы слова "Вялікдзень", а царкоўнае імя Аляксій прамаўляюць Алексій, нягледзячы на абурэнне саміх носьбітаў гэтага імя як царкоўнага.

Я прывяла прыклады на падставе ўласных моўных назіранняў і на падставе свайго вопыту змагання "з незасвоеным", хаця і "няновым". Прычым "незасвоеным" прафесіяналамі, хаця моўныя нормы для прыведзеных слоў трывалыя і даўно ўсталяваныя.

Калі прафесійнага носьбіта маўлення затрымаць на факце ненарматыўнага вымаўлення – дык першая рэакцыя – "я так не гаварыў(-ла)" і паўтарае той самы варыянт: [экспертыза] замест [экс’пертыза], [разлічваю] замест [раз’лічваю]. Што датычыць нашага маўленчага "вірусу" ХХ–ХХІ стст. – склонавых формаў назоўнікаў жаночага роду на -ка: *эканоміка, палітыка, журналістыка, бібліятэка* – дык і не чакайце, што хтосьці з маладзейшых носьбітаў мовы – журналістаў, студэнтаў-філолагаў, а часта і выкладчыкаў – у родным склоне і ў месным адзіночнага ліку скажа правільна. Абавязкова прагучыць: для нашай *эканоміцы*, для *палітыцы*, для *журналістыцы*, сустрэнемся ў *бібліятэке*. (Міністр культуры таксама "накалоўся", гаворачы пра заслугі мастака М. Савіцкага: "Я бачыў гэтыя палотны ў Трэцякоўке".) І як тут не пагадзіцца з тэорыяй аб "аўтаматызме дзеяння ўнутраных законаў развіцця мовы", якія "ў хвіліны аслаблення самакантролю" справакуюць нават прафесіянала на ненарматыўны варыянт. У нашым выпадку з моўным "вірусам": ні самакантроль, ні ўсвядомленасць не могуць пераламаць маўленчую сітуацыю. Той выпадак, на які не разлічана "эканомія моўных намаганняў". Не будзем "эканоміць" – і пераможам.

Цікавай з’яўляецца тэорыя акадэміка Шчэрбы аб адносінах маўлення індывіда да моўнай сістэмы ў цэлым. Моўная сістэма – "гэта тое, што аб’ектыўна закладзена ў моўным матэрыяле і што праяўляецца ў індывідуальных маўленчых сістэмах" [16, с. 27–28]. У ідэале індывідуальнае маўленне можа супадаць з моўнай сістэмай, але на практыцы "арганізацыі асобных індывідаў адрозніваюцца ад яе і адна ад адной". "Тэрміналагічна, можа быць, лепей за ўсё было б гаварыць таму пра "індывідуальныя маўленчыя сістэмы" [тамсама]. Карыстаючыся тэрмінам "індывідуальныя маўленчыя сістэмы", прыходжу да высновы, што ў прафесійных носьбітаў мовы яны не павінны далёка адыходзіць ад моўнай сістэмы ў інтэрпрэтацыі Шчэрбы і як у нарматыўным аспекце (захаванне кадыфікаваных правілаў), так і ў камунікатыўным (выбар і арганізацыя моўных сродкаў дзеля эфектыўнасці моўных зносінаў).

Больш падрабязна пра гэта ў маёй кнізе “Рытарычны ідэал у журналістыцы” [7].

***

Пражыўшы сваё прафесійнае жыццё ў трыадзінстве – **мова**, **маўленне** і маё “Я” пасярэдзіне, займаючыся навукай, рэдагаваннем, выкладаннем на абедзвюх мовах (беларускай і рускай) у самых розных аўдыторый, прыходжу да высновы, што моўныя пытанні вырашаюцца канечне ж на ўзроўні аналітызму.

Але ў нашай цяперашняй моўнай сітуацыі многія пытанні могуць быць вырашаныя на “аперцэптыўнай базе суразмоўцаў” (Л. П. Якубінскі), на “аперцэптыўным фоне ўспрыняцця маўлення” (М. Бахцін), г. зн. на блізкасці светаўспрымання суразмоўцамі.

Аперцэпцыя (лац. успрыманне) у філасофіі І. Канта (1724–1804) – гэта першапачатковае (“изначальное”) нязменнае “адзінства свядомасці” як умова ўсялякага спазнання і вопыту, якое дазваляе сінтэзаваць шматлікія ўспрыманні; у псіхалогіі В. Вундта (1832–1920) – успрыманне, якое патрабуе напружання волі [11, с. 85]. Такім чынам, сінтэзаванае ўспрыняцце пры ўмове “адзінства свядомасці”, разам з напружанай воляй павінна перамагчы тэорыю “моўнага смецця” ў дачыненні да мяккага знака ўжо толькі таму, што мяккі знак аніяк не засмечвае моўнае майстэрства сучасных таленавітых літаратурных творцаў. А найлепшы спосаб вырашыць гэта пытанне на карысць культуры вуснага маўлення – гэта “ўлюбіць” у таленавітыя творы з мяккім знакам краўніка дзяржавы – і тэорыя “засмечвання мовы” трансфармуецца ў тэорыю “самабытнасці і чысціні беларускай мовы”, а “цар Гарох” паўстане ў новым вобразе. Вопыт маёй чатырохгадовай працы на пасадзе кансультанта-перакладчыка ў сакратарыяце Старшыні Савета Міністраў у самы пік адраджэння беларускай мовы, калі мне ўдавалася ў беларускамоўныя выступленні Старшыні пакрысе “ўнядраць” словы *мытня, выстава, памежная тэрыторыя* і шэраг падобных, калі удалося вызваліць урадавыя пастановы ад доўгіх прэлюдый наконт клопату камуністычнай партыі пра наша шчаслівае жыццё, замяніць “з мэтай” на “дзеля”, перакладаць рускамоўныя даклады на жывую, дынамічную беларускую мову – і ўсё гэта лёгка і з удзячнасцю ўспрымалася Старшынёй, – дае падставу разлічваць і на такі варыянт вырашэння падобных спрэчных моўных пытанняў. На аперцэптыўным узроўні могуць вырашацца і лексікаграфічныя непаразуменні.

(Дарэчы, акадэмік Шчэрба, які меў “жывы інтарэс да дзейнасці Акадэміі навук у галіне слоўнікавай працы”, у 1927 г. выступіў на пасяджэнні слоўнікавай камісіі з сціслай і дакладнай характарыстыкай

існуючых слоўнікаў і паставіў задачу скласці нарматыўны слоўнік, у якім “былі б улічаны ўсе змены, што адбыліся за апошні час.”) [цыт. па: 4, с. 300].

Больш таго, да слова *сходу* (з канчтакам -у: *Нацыянальнага сходу*) здолелі б адаптаваць усе запазычанні з блізкім значэннем: *сімпозіуму, кансіліуму, форуму, саміту, кангрэсу* (апошняе слова, дарэчы, у ТСБМ і падаецца з канчаткам -у) .

Пошукі моўнай ісціны – гэта найвышэйшая праява майго духоўнага стану. Без пафасу. Дзякуй за ўвагу.

Літаратура

1. Беларуская граматыка. У 2-х ч. Ч .1. – Мінск : Навука і тэхніка, 1985.
2. Беларуская мова. Энцыклапедыя; пад рэд. А. Я. Міхневіча. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 1994.
3. Брызгунова, Е. А. Связь внутренних законов языка с нормой устной и письменной речи / Е. А. Брызгунова // Язык средств массовой информации: учебное пособие для вузов; под ред. М. Н. Володиной. – М.: Альма Матер – Академический проект, 2008.
4. Булахов, М. Г. Восточнославянские языковеды: библиографический словарь. В 3 т. Т. 3. – Минск : Изд-во БГУ им. В. И. Ленина, 1978.
5. Горький, М. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 30. – М., 1953.
6. Іўчанкаў, В. І. Беларуская арфаграфія: апавяданні і гісторыі / В. І. Іўчанкаў. – Мінск : Пачатковая школа, 2010.
7. Карповіч, М. Рытарычны ідэал у журналістыцы: навукова-практычны пошук / М. Карповіч. – Мінск : Тэхнапрынт, 2004.
8. Карповіч, М. Метадалогія сучаснага рэдагавання / М. Карповіч // Журналістыка–2008: стан, праблемы і перспектывы. Вып. 10. – Мінск : БДУ, 2008.
9. Культура русской речи: учебник для вузов; под ред. проф. Л. К. Граудиной и проф. Е. Н. Ширяева. – М. : Норма, 2000.
10. Лепешаў, І. Я. Фразеалагічны слоўнік беларускай мовы. У 2 т. Т. . – Мінск : БелЭН, 1993.
11. Новый словарь иностранных слов. – Минск : Современный литератор, 2006.
12. Правілы беларускай арфаграфіі і пунктуацыі: зацверджаны Законам Рэспублікі Беларусь ад 23 ліпеня 2008 г. № 420-З. – Мінск : Дыкта, 2009.
13. Словарь русского языка. В 4-х т. (СРС). – М. : АН СССР, Ін-т рус. яз., 1981-1984.
14. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы. У 5 т. (ТСБМ). – Мінск : БелСЭ, 1983.
15. Цыбульская, С. І. Інтэнсіўны курс падрыхтоўкі да тэсціравання і экзамену / С. І. Цыбульская. – 8-е выд. – Мінск : Тетрасистемс, 2010.
16. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Л., 1974.

17. Щерба, Л. В. Избранные работы по русскому языку / Л. В. Щерба. – М. , 1957.
18. Янкоўскі, Ф. Само слова гаворыць: філал. эцюды, абразкі, артыкулы / Ф. Янкоўскі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1986.

Паўлоўская Н.Ю. (Мінск)

ШТО ЁСЦЬ НОРМАЙ У МАДАЛЬНАЙ ПРАСТОРЫ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ?

Норма ў мове – “сукупнасць найбольш устойлівых традыцыйных рэалізацый моўнай сістэмы, адабраных і замацаваных у працэсе грамадскай камунікацыі” [3, с.337]. Норма, падтрымліваючы раўнавагу паміж моўнымі сродкамі і іх знешнімі праяўленнямі, з’яўляецца ўніверсаліяй, рэалізуецца на ўсіх узроўнях мовы і служыць для захавання ўстойлівасці сістэмы. У гэтым сэнсе паняцце нормы асацыіруецца з разнавіднасцямі парадку, консеватызму і таму проціпастаўляецца непарадку. Норма – з’ява пазітыўная: “*добры* значыць адпаведны норме, *дрэнны* сведчыць пра адхіленні ад нормы” [1, с.84]. Асаблівую значнасць гэта паняцце мае для ацэначных катэгорый, і ў першую чаргу для мадальнасці.

Мадальнасць трактуецца намі як рацыянальны, спосаб апрацоўкі інфармацыі з дапамогай свядомасці моўцы. У каардынатах мадальнасці чалавек успрымае ўсё, што існуе ў свеце і што даступна яго розуму. Гэта значыць, што формы існавання матэрыі маюць мадальныя характарыстыкі, таму што ў дачыненні да чалавека яны могуць быць імавернымі, верагоднымі, магчымымі, неабходнымі, пажаданымі. Мадальнасць з’яўляецца тым мосцікам, які чалавек перакідвае са свету ацэначнага, кагнітыўнага ў свет фізічны. Выяўленне кагнітыўнай структуры мадальнасці і яе канцэптуальных параметраў (рэальнасць/патэнцыяльнасць, дэскрыптыўнасць/крэатыўнасць, імавернасць/валітыўнасць) абумовіла магчымасць падзелу гэтай прасторы на дзве часткі – макраполе імавернасці (з палямі праблематычнай верагоднасці, магчымасці, простай верагоднасці, катэгарычнай верагоднасці) і макраполе волевыяўлення (з палямі імператыўнасці, аптатыўнасці, неабходнасці) [4, с.69]. Імавернасць і волевыяўленне можна разглядаць у якасці розных спосабаў і розных напрамкаў структураваць моўцам пазамоўную рэчаіснасць у прапазіцыю выказвання.

У макраполі мадальнасці імавернасці прастору нормы займаюць немаркіраваныя індыкатыўныя выказванні цяперашняга часу, што ствараюць ядро функцыянальна-семантычнага поля канстатацыі, ці простай верагоднасці: *І плача вада, і смяецца вада. // Ні слёзаў, ні смеху сабе не шкада* (Р. Барадулін). Такія выказванні суадносяцца з

мадальным нулём: станоўчая ступень праяўлення верагоднасці спецыяльнымі мадальнымі сродкамі не маніфестуецца, але яна ўбудоўваецца ў падобныя выказванні ў якасці іх фона. Цяперашні час канстатываў з'яўляецца галоўнай дыферэнцыяльнай прыметай мадальнасці канстатацыі, і ў гэтым ёсць простая верагоднасць як норма, відавочная для пэўнага соцыўму. З кагнітыўнага пункту гледжання, "ўспрыманне падобных выказванняў не патрабуе спецыяльных разумовых намаганняў" [2, с.63], таму індыкатывы цяперашняга часу ідэнтыфікуюцца ў свядомасці моўцы як сапраўдныя і з–за гэтага мадальна не маркіруюцца. Формулу катэгарыяльнай сітуацыі мадальнасці простай верагоднасці можна абазначыць як *S канстатуе P.* Інакш кажучы, *S* прыпісвае выказванню аб'ектыўны статус, таму што мае аб ім дастатковую інфармацыю. Семантычнай дамінантай мадальнасці простай верагоднасці ёсць значэнне ўпэўненасці моўцы ў відавочнасці фактаў, адлюстраваных у выказванні. Да гэтага ж трэба дадаць, што выказванне павінна эксплікаваць цяперашні актуальны час, ці вузкі цяперашні час, суаднесены з момантам маўленчага акта, убудаваны ў яго: *Нецярплівасць забівае нават подых: мы дыхаем коратка і сіпата. Прасоўваем у шчыліну лапаты* (У. Караткевіч). Аднак тыпы цяперашняга часу даволі разнастайныя. Гэта можа быць сведчанне пра абагульненне вопыту чалавека і чалавецтва: *Журба не забывае родны край. // А весялосці й на чужыне рай* (Р. Барадулін); падзеі паўтаральныя: *Усё якраз, як у першы раз і ў апошні – // Сарока трашчыць, дождж ступае на пожні* (Р. Барадулін); дыялагічныя (сцэнічныя) зносіны: Біскуп Альберт. *Усё ж такі вы ўскладаеце на сябе вялікую адказнасць, прымаючы ў манастыр Ізабэлу з П'емонта.* Маці-ігумення. *Я ведаю, што раблю* (А. Курэйчык).

Градацыя тыпаў цяперашняга часу можа быць вельмі падрабязнай, разам з тым цяперашні актуальны час суадносіцца з астатнімі яго групамі ў якасці моцнай/слабай нормы. Варта таксама падкрэсліць, што прынцыпу моцнай нормы для мадальнасці канстатацыі адпавядаюць выказванні ў форме цяперашняга часу незакончанага трывання. Калі ў прэдыкаце стаіць дзеяслоў закончанага трывання (просты будучы час), гэта ўжо будуць мадальна (і марфалагічна) маркіраваныя формы: *Растаюць паціху на дне душы // Крыўдаў калючыя ледзяшы* (Р. Барадулін) 'павінны растаяць' – мадальнасць неабходнасці. Выказванні з прэдыкатамі ў прошлым часе, з пункту погляду мадальнасці простай верагоднасці, таксама маркіраваны марфалагічнымі паказчыкамі, а значыць, стаяць па-за межамі мадальнай нормы: сітуацыі ў іх не актуальна назіраюцца, а лакалізуюцца ў свеце падзей магчымых, неабходных, верагодных. Моўца не мае поўнай інфармацыі для

ідэнтыфікацыі прапазіцыі выказвання, паколькі невідавочная сітуацыя патрабуе значна больш яго кагнітыўных намаганняў: *Усёй нашай сям'ёй шукалі: ну дзе нашы дудачкі-жалейкі? Шукалі, каб пазнаходзіць усе* (Ф. Янкоўскі) 'павінны былі шукаць' – мадальнасць неабходнасці. Мадальна маркіраванымі з'яўляюцца і формы пытальных сказаў з прэдыкатам у цяперашнім часе: *Паедзем, як чыстая вада будзе?* (У. Караткевіч) 'моўца хоча адправіцца ў вандроўку, пабуджае адрасата да паездкі, але не ўпэўнены, што той пагодзіцца' – паліфанія мадальнасці волевыяўлення, жадання, праблематычнай верагоднасці.

Вышэйпрыведзеныя выказванні адлюстроўваюць кагнітыўны аператар "адхіленне ад нормы" ў вымярэнні макраполя імавернасці, прычым гэтыя адхіленні фарміруюцца ў значнай ступені дыскурсіўнымі параметрамі. Разгляд тыпаў мадальнасці імавернасці ў святле тэорыі нормы дазваляе ўдакладніць адносіны паміж мадальнымі адзінкамі, што фарміруюць палі мадальнасці праблематычнай верагоднасці, магчымасці, канстатацыі, катэгарычнай верагоднасці. Узаемадзеянне гэтых палёў ажыццяўляецца паводле прынцыпу градацыі з узрастаннем маркіраванасці ад поля простай верагоднасці (маніфестуюць мадальную норму і знаходзяцца ў сярэдзіне шкалы імавернасці) да крайніх яе флангаў.

Макраполе волевыўлення будуецца ўзаемазвязанымі, узаемаперасякальнымі палямі імператыўнасці, аптатыўнасці, неабходнасці на аснове агульных кагнітыўных прымет патэнцыяльнасці, крэатыўнасці, валітыўнасці. У якасці ілюстрацыі параметраў волевыяўляльнай нормы правамерна разглядаць адзінкі поля імператыўнасці, што рэалізуюць наступную формулу катэгарыяльнай сітуацыі: *S пабуджае да P*. Семантычнай дамінантай поля імператыўнасці ёсць пабуджэнне, маніфеставанае прэдыкатам, з дапамогай якога патэнцыяльная сітуацыя ў выніку дзеяння, што каўзіруецца, павінна стаць рэальнай. Прастору нормы тут запаўняюць выказванні з дзеясловамі другой асобы адзіночнага і множнага ліку, якія ствараюць ядро поля імператыўнасці: *Ты свяці мне, полымя* (Ф. Янкоўскі). *Ключ павесьце пры дзвярах* (Ф. Янкоўскі). Гэты тып мадальнасці не суадносіцца з мадальным нулём, а, наадварот, марфалагічна маркіраваны, г.зн., мае адрознівальныя граматычныя прыметы ў выглядзе спецыфічных суфіксаў, абумоўленыя, на наш погляд, кагнітыўным паказчыкам крэатыўнасці: суб'ект хоча змяніць сітуацыю і тым самым стварае стан спраў, прыналежны іншаму свету, эксплікуючы сябе і свае адносіны да суразмоўцы. Астатнія тыпы выказванняў, што складаюць, беларускую імператыўную парадыгму выступаюць у адносінах да вышэйпрыведзеных як слабая норма.

”Імператыўна” не маркіраванымі (адхіленні ад нормы) з’яўляюцца выказванні з прэдыкатамі прошлага, цяперашняга, будучага часу, інфінітывамі, а таксама пытальныя сказы, транспанаваныя ў адпаведнасці з камунікатыўнай сітуацыяй у поле імператыўнасці: *Пайшлі адсюль, – ціхенька шапнула Наталля. – Хоць крышку пагуляем* (В. Іпатава). *Васіль пойдзе да дошкі адказваць* (на ўроку ў школе). *Жыццём шчаслівым і багатым // Квітнець табе, край малады* (А. Астрэйка). *А чаго ж, хлопцы, агню не падкорміце, каб полымя было, каб весялей стала?* (Ф. Янкоўскі).

Моўныя факты сведчаць, што мадальная норма можа быць як немаркіраванай (ядзерныя адзінкі поля простай верагоднасці), так і маркіраванай (ядзерныя адзінкі поля імператыўнасці). Тады паўстае пытанне, у чым семіятычная логіка праяўлення мадальных апаратараў нормы па розных макрапалях і палях, якія іх кагнітыўныя і функцыянальныя суадносіны. З пункту погляду кагнітыўнай навукі мадальныя адзінкі макрапалей імавернасці і волевыяўлення датычацца розных магчымых сусветаў, знаходзяцца ў розных плоскасцях (вымярэннях); яны маюць індывідуальныя кагнітыўныя параметры, з розных пунктаў погляду ацэньваюць рэчаіснасць. Аднак гэтыя макрапалі і палі могуць перасякацца, і пунктам перасячэння служыць, на наш погляд, прастора мадальнасці простай верагоднасці з яе моўнымі формамі, якія патрабуюць “найменшых вылічальных намаганняў” і з’яўляюцца найбольш прыдатнымі да зменаў. У новых каардынатах, дзе значэнне простай верагоднасці будзе інкарпарыравана ў іншую кагнітыўную і моўную прастору, яны зоймуць не нарматыўнае, не цэнтральнае становішча, але ў адпаведнасці з камунікатыўнымі задачамі будуць выконваць неабходныя для суб’екта маўлення функцыі. Такім чынам, мадальная норма эксплікуецца ядзернымі выказваннямі са значэннем простай верагоднасці. А повадам для парушэння нарматыўнага статусу мадальных адзінак і іх пераходу ў іншую кагнітыўна-дыскурсіўную прастору, дзе гэтыя адзінкі ў адпаведнасці з новымі задачамі будуць удзельнічаць у фарміраванні якасна іншага макраполя, з’яўляецца новая канкрэтная камунікатыўная сітуацыя.

Свет узбагачаецца адрозненнямі, а не падабенствам, таму адзінкі мовы, як адзін з яго фрагментаў, маюць магчымасць выйсці за межы сваёй сістэмы. Моўныя ж нормы ў гэтым працэсе служаць, з аднаго боку, фактарам стрымання, стабілізацыі моўнай сістэмы, з другога – повадам і асновай для яе змен.

Літаратура

1. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – 2-е изд. – М.: Языки русской культуры, 1999.

2. Кибрик, А.Е. Лингвистическая реконструкция когнитивной структуры / А.Е. Кибрик // Вопросы языкознания. – 2008. – №4. – С.51–77.
3. Семенюк, Н.Н. Норма / Н.Н. Семенюк // Лингвистический энциклопедический словарь / под общ. ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Советская энциклопедия. – 1990. – С.337–338.
4. Паўлоўская, Н.Ю. Катэгорыя мадальнасці ў сучаснай беларускай мове /Н.Ю. Паўлоўская. – Мінск: МДЛУ, 2001.

Валодзіна Т.В. (Мінск)

ПРА АСОБНЫЯ БЕЛАРУСКА-НЯМЕЦКІЯ ПАРАЛЕЛІ Ў СФЕРЫ НАМЕНКЛАТУРЫ І МАГІЧНАГА ЛЕКАВАННЯ ДЗІЦЯЧЫХ ХВАРОБ

Пры даследаванні традыцыйнай духоўнай культуры этнасу, рэканструкцыі яе вытокаў асобныя факты не заўжды ўкладваюцца ў стройную сістэму, застаюцца незапоўненымі пэўныя пазіцыі пабудаванай парадыгмы. І тады пэўны плён прыносіць зварот да суседніх, прычым не абавязкова генетычна блізкароднасных культур. Так і сталася пры аналізе народнай медыцынскай наменклатуры ў беларусаў. Фразеалагізмы, рытэмы, вербальныя тэксты, рытуальныя практыкі, якія датычацца назваў хвароб і іх лекавання ў беларусаў, як аказалася, знаходзяць даволі блізкія, часам да літаральных супадзенняў, паралелі ў нямецкай народнай культуры. Іх улік спрыяе вырашэнню асобных пытанняў семантыкі магічных практык беларусаў.

У дадзеным выпадку прапануецца разгледзець блок уяўленняў і найменняў, звязаных з анамальным дзіцячым схудненнем. Менавіта нямецкая традыцыя дэманструе шматлікасць і разнастайнасць сродкаў лекавання гэтай немачы. Такі неўласцівы для дзіцяці стан, анармальная страта вагі і суправаджальныя змены ў арганізме прыпісваліся розным хваробам, напрыклад, сухотам, рахіту, а таксама складалі асобную немач:

Schwinden ‘змяншэнне, убыванне ў дзяцей’ [10, s. 624];

Kinder-Anwachsen, 1. скрыўленне і зрастанне дзіцячых лёгкіх з рэбрамі, хвароба, калі “рост і ўбыванне перамяшаліся” [6, s. 139]. У народнай медыцыне лекаванне хворых на такое анамальнай схудненне дзетак абдывалася праз паўторнае нараджэнне, якое магло адбыцца праз працягванне праз дупло, між ствалоў вылучаных дрэваў, праз пракапаны лаз у зямлі і г.д., з мэтаю скрыўленне ад дзіцяці сімвалічна аддзяліць, а самое дзіця наноў нарадзіць [10, s. 769; 5]; 2. паводле шырока пашыраных вераванняў дзіця было скрыўленае яшчэ ва ўлонні маці [10, s. 769];

ангелька -- englische Krankheit. Першыя згадкі пра рахіт сустракаюцца яшчэ ў антычных медыкаў, падрабязнае ж клінічнае апісанне рахіта адносіцца да XVII стагоддзя. Яно было складзена англійскім анатамам і артапедам Ф. Гліссанам, які прысвоіў захворванню назву *rhachitis*, што ў перакладзе з грэчаскай азначае

„пазваночнік", бо менавіта ён церпіць у першую чаргу. Пры тым дэфармуецца і грудная клетка. Парушэнні могуць мець адну з дзвюх магчымых разнавіднасцяў: „курыныя грудзі" (рэбры выспупаюць наперад) ці „грудзі шаўца" (упалыя). Немцы казалі, што ў выніку рахіта дзіця атрымлівала *Zwergwuchs* (фігуру гнома) [10, s. 772].

А вось у беларусаў найменне *ангелька* вельмі рэдкае, гл. запіс з Валожынскага р-на: «Як ангелька (ці знаеш ты, што эта ангелька? Эта хвароба дзіцяча – ношкі слабянькія, а жывот велькі, рахіт па-вашаму, па-вучонаму), дак як ангелька нападзе на дзіця, зьбіраюць с крышы зялёнінькі такі мох (але цяпер такога моху й няма, бо крышы саломай ні крыюць), параць і па повяс садзяць папарыцца» [2, с. 25].

У якасці прычын празмернага хваравітага схуднення дзіцяці называюцца:

1. Ненаўмыснае праглынанне кашэчага воласу (у немцаў) [10, s. 624]; сухоты бываюць з таго, калі дзіця ела з адной міскі з катом, тады хвароба пяройдзе на яго [7, s. 41], гл. тое ж у беларусаў: “З катом дзіця спаць не павінна, бо ад кашэчага варкатання над вухам у галаве дзіцяці завядуцца жабы, а калі дзіця праглыне выпадкова каціны волас, то абявязкова захварэе на сухоты” [15, s. 130].

2. Пранікненне ў цельца дзіцяці хваробатворнага чарвяка („*nagenden Wurm*”), які і выклікае моцнае схудненне пры тоўстым жываце (*Krötenbauche* – літар. жабіна пуза)[1] [11, s. 142]. У іншых мясцовасцях Германіі такім чарвяком лічылі *Haarwürmen* ці *Mitesser* [8, s. 1118, 180].

Гэты чарвяк, які выклікае схудненне, унутраны боль, усемагчымыя немачы, мог насіць назву *Assel (Axel)* [10, s. 18]. Макс Хёфлер залічвае Assel да сінонімаў так званага **Mitesser**, літар. ‘таго, хто есць разам з табой’. У дыялектных нямецкіх слоўніках Mitesser вытлумачваецца па-рознаму. У Рэйнскім слоўніку Mitesser – Zehrwurm (літар. чарвяк, які выгрызае), паразіт у носе -- “*Hätt hen* (der arme Teufel mit vielen Kindern) *esu vill M. am* (im) *Gesicht an de Plaz* (anstatt) *um Dösch, do köm he besser öm”* [13, b. 5, s. 1196]. Mitesser у іншых крыніцах уяўляўся як слізь у порах скуры, і нават у выглядзе чарвяка, але паўставаў як вынік сурочання дзетак [8, b. 12, s. 2343 – 2347]. Такі чарвяк (*Geizwurm*) нібыта жыве ў дзіцячым цельцы ў кішках, выклікае нарыў ля пупка, з’ядае ўсю ежу і тым выклікае голад у дзіцяці [11, s. 129].

---

[1] Дарэчы, гэты тэрмін увайшоў і ў афіцыйную медыцыну „*лягушачий живот*” – слабыя мышцы жывата. Як *Frosch-Bauch* (жабін жывот) пазначаецца тоўсты шырокі жывот у дзіцяці пры хранічным болю ў жываце (Darmkatarrh) [Höfler, s. 29].

Натуральна, лекаванне ў такім выпадку скіроўвалася на выгнанне гэтага чарвяка. У славакаў цельца хвораму дзіцяці націралі адмысловай маззю і садзілі ў цёплую печ, каб выпарваць хваробатворных чарвякоў з-пад скуры [3, s. 357].

У старанямецкіх тлумачэннях прычына з'яўлення *Mitesser* падавалася ці то з папсаваных сокаў арганізма, ці з прычыны таго, што цяжарная маці стаяла ля дзяжы (хлебнай шафы) ды ела [9, bd. 6, s. 397].

Гэты запіс мае дужа блізкі аналаг у беларускай традыцыі і актуалізуе яшчэ адну немач у беларусаў – голад. "Цяжарнай нельга на хаду есці, адчыніўшы шкаф, сундук і гледзячы ўнутр, уклаўшы туды галаву, бо дзіця народзіцца "хаўпілаватым", будзе заўсёды хацець есці, а есці будзе абы-як, з крыкам і плачам. Ад гэтага лячылі так: дзіця клалі ў сундук і над ім прыказвалі: "Хаўпілка, хаўпілка, кінь майго Гаўрылку"[2].

Гл. яшчэ паралель з лужыцкай культуры: "Калі цяжарная штосьукрадзе ды ўпотай есць, то дзіця затым будзе вылучацца празмерным апетытам" [14, s. 107]. Воўчы апетыт у дзіцяці і адначасова моцнае схудненне характарызуюцца ў беларускай народнай традыцыі як *голад* або *прожар*. Паказальна, гэдак жа абазначаецца і ўласна дэман хваробы: "Прожар – гэта істота жывая, ненасытная, пражэрлівая, знаходзіцца ў целе дзіцяці, тады яно "ня ў свой дух есь" [15, s. 134]. Прычыны прожару бачыліся ў парушэнні цяжарнай жанчынай рэгламентацыі спажывання ежы. У першай палове цяжарнасці, каб дзіця не мучылася голадам, жанчына не павінна, стоячы ля кадушкі, есці з яе капусту, а таксама есці нешта над кублам ці скрыняю [4, s. 298]; забаранялася есці мяса жывёлы, параненай драпежнікам [1, с. 6-7]; перадаваць што ядомае праз калыску і г.д.

Адметна, пачуццё голаду ў народнай традыцыі антрапамарфізуецца, набывае рысы жывой істоты. Метафара "*воўчы голад"* шырока вядомая, аднак у немцаў у фальклорных тэкстах воўчы голад паўстае як зааморфная істота, што вурчыць, скавыча, гладае і г.д. Вечна галодны чалавек завецца *Wolfsmagen* – воўчы страўнік [10, s. 386], кажуць, што ён мае *Hundshunger* – сабачы голад [10, s. 16].

Бліжэйшыя суседзі немцаў, славяне лужычане ў якасці Mitesser лічылі *rědne włosy* [даслоўна прыгожыя валасы], калі па целе, асабліва за вушамі з'яўляецца такая шчэць (*šćeś)*. Пры гэтым траву Buschkraut [Schreckkraut, Cirsium oleraceum Scop., таксама Carduus crispus L.], па-лужыцку *přězlicka* кіпяцяць, дадаюць дрожджы, робяць цеста, размяркоўваюць яго па вялікай белай хусціне і загортваюць туды дзіця.

---

[2] Зап. у 1993 г. Кухаронак Т. у в. Малая Вуса Уздзенскага р-на ад Донар С.Ф., 1923 г.н.

Там, дзе ёсць *rědne włosy,* скачваюцца маленькія белыя Pupse [14, s. 104]. Такім чынам, цестам выкочвалі валасы-чарвячкі з цела.

Падобныя працэдуры выкатвання з цела хваробатворных валаскоў шырока распаўсюджаны ў славян наогул, і ў беларусаў у прыватнасці. На ўзроўні найменняў такіх хваробаў у беларусаў выяўляюцца варыянты, аб'яднаныя зыходзячы з асноўных праяваў сімптаматычнага плану:

«візуальны», які замацоўвае вераванні пра з'яўленне на дзіцячым цельцы хваробатворных валасоў, – *валаснік* (Верхнядзв., Глыб., Пол.); *валасніца*, *валасяніца* (Гродз.); *шарсціння* (Докш., Верхнядзв.); *шарсцінка* (Рас., Верхнядз.); *дзікія валоскі* (Докш.), *радзімая шчацінка* (Лёзн.), *шэрсць* (Віц., Кобр., Ветк., Іван., Пін.): "А гэта ў палажэніі ходзіць, тады нельзя, штоб кот каля ног бы быў, ілі між ног прабег бы, ілі там сабаку нільзя пінаць нагой, ну такое во, тады гэта называецца шэрсць, гэта і ў мяне было ў дзяўчонкі у адной, дык я хлебам свежым, памясіла яго харашэнька, так катала. Усей хлеб паглядзіш на сонца -- усей у шэрсці"[3]. У шэрагу найменняў ўдакладняецца аднесенасць шарсцінак да той ці іншай жывёліны, што адначасова ўяўляе сабой этыялагічную канструкцыю: *свінная шэрсць* (Докш., Лаг.); *свінноя шарсціньня* (Докш.), *свінская шэрсць* (Гродз.). Гл. да прыкладу "Эта як свінней нагой б'еш, эта яшчэ як у первай палавіне б'еш, тады шэрсць, крэкчыць діця, языком павядзі, дык колецца. Свінная шэрсць. Нада эта дзіцё лажыць пад начоўкі ў свінны хлеў і выганяць чэраз яго. Чэраз дзіця, і адтуль, і туды і адтуль, тры разы, чэраз дзіця"[4]. Прычынаю такіх пакутаў дзіцяці называюцца няправільныя паводзіны яго маці ў часе цяжарнасці. Рэгламентацыя паводзінаў цяжарнай жанчыны ўлучае забароны празмернага кантактавання яе з хатняй жывёлай і птушкамі.

Уяўленні пра хваробатворныя валаскі, чарвячкоў пад скурай дзіцяці вельмі старыя, згадкі пра іх паходзяць з часоў Сярэднявечча. Прыкладам, з 1691 вядомая такая думка, выкладзеная на латыні і адшуканая ў нямецкіх рукапісах: "dicuntur dracunculi, vermes nimirum infantum alimentum absumentes, quare et alio nomine m., et zehrende elben ... dicuntur. suntque erucae, quas lamiae ex coitu sathanico procreant ac postea per fascinationem in membra hominum immittunt" (кажуць, што змейкі, чарвякі зжыраюць у цельцы дзіцяці страву … кажуць, што гэтыя чарвякі ўзнікаюць ад сувязі д'ябла з ламіяй і ў выніку чарадзейства шчэмяцца ў чалавечае цела) [9, bd. 6, s. 397].

---

[3] Зап. у 2006 г. Валодзіна Т. і Лобач У. у в. Слабада Віцебскага р-на ад Хлеханавай М.Ф., 1930 г.н.

[4] Зап. Валодзіна Т. у 2009 г. у в. Літвічы Лагойскага р-на ад Леановіч Я. П., 1932 г.н.

Сярод нямецкіх такіх найменняў пакуль адшукана няшмат – *Tierhaar*, літар. ‘жывёльныя валасы’, якія, вырастаючы на спінцы дзіцяці, прыносяць яму пакуты і выкачваюцца затым матчыным малаком. Паведамленні пра тое датуюцца 1687 годам [10, s. 209]. Гл. таксама *Hunds-Alter* [10, s. 13], літар. сабачы ўзрост – ‘пра дзіця, якое выглядае як стары, са зморшчынамі, мае *Hundshaare* (сабачыя валасы) ў жываце, кашляе як шчаня’; *hundshaarig* 'злы, паскудны' [12, b. 3, sp. 1239]. Гл. беларускую паралель: “Просейвалі золу, кіпятілі воду, золу ў трапочку і выкачвалы плохое. Выкачвалі шчо шчэціне. Хліб спечэ свіжэ, выкачуе. Берэменна жэншчына вступіла в след, дэ собака спав, получаецца такая як шэрсць. Выкачвалы спынку, отдавалы собацэ”[5].

Такім чынам, беларуская і нямецкая традыцыі, звязаныя з прычынамі і найменнямі дзіцячага схуднення, абапіраюцца на адзіны семантычны комплекс, але знаходзяць адрознае, хоць і вельмі блізкае фармальнае ўвасабленне. Светапоглядным падмуркам выступае разуменне хваробы як нечага знешняга, навязанага, чужога, якое пранікае ў арганізм і там распачынае сваю хваробатворную дзейнасць. Гэта чужое ў целе матэрыялізуецца ў валасатых (пераважна беларуская традыцыя) і чарвякападобных (нямецкія ўяўленні) сімптомах (што супадае на архетыпічным узроўні). А вось стратэгія магічнага лекавання ў абедзьвюх традыцыях тоесная: выдаліць чужое з цела і ўзнавіць страчаную раўнавагу арганізма.

Літаратура

1. Никифоровский, Н.Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н.Я. Никифоровский. – Витебск: Губерн. типолит., 1897. – 308 с.
2. СГЦРБ -- Слоўнік гаворак цэнтральных раёнаў Беларусі : у 2 т. / уклад. Е.С.Мяцельская і інш. ; пад. рэд. Е.С. Мяцельскай. – Мінск : Універсітэцкае, 1990. – Т.1 : А-П. – 287 с.
3. Biegeleisen H. Matka i dziecko w obrzędach, wierzeniach i zwyczajach ludu polskiego/ H. Biegeleisen. – Lwów : Nakładem towarzystwa wydawniczego “Ateneum”, 1927. -- 415 s.
4. Federowski, M. Lud białoruski na Rusi Litewskiej. / M. Federowski. – Kraków, 1897. – 509 s. – T. 1. Wiara, wierenia i przesady ludu z okoliz Wolkowyska, Slonima, Lidy i Sokołki.
5. Feilberg, H. F. Zwieselbäume nehst verwandtem Aberglauben / H. F., Feilberg // Zeitschrift des Vereins für Volkskunde,1897. -- S. 42 – 52.

[5] Зап. у 2004 г. Валодзіна Т. у в. Магдалін Кобрынскага р-на ад Такаюк В.А., 1927 г.н.

6. Goldschmidt, J. Volksmedicin im nordwestlichen Deutschland / J. Goldschmidt. Bremen, 1854. – 157 s.
7. Grabner E., Grundzüge einer ostalpinen Volksmedizin. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985. – 289 s.
8. Grimm, D. M. / Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel, 1854-1960.
9. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens : in 10 B. / E. Hoffmann-Krayer, H. Bächtold-Stäubli. – Berlin und Leipzig, 1927-1942. – 10 B.
10. Höfler, M. Deutsches Krankheitsnamen-Buch / M. Höfler. München Verlag von Piloty, 1899.
11. Lammert, G.Volksmedizin und medizinischer Aberglaube. Begründet auf die Geschichte der Medizin und Cultur / G. Lammert - F.A. Julien, 1869. - 273 p.
12. Pfälzisches Wörterbuch. Begründet von E. Christmann, fortgeführt von J. Krämer, bearbeitet von R. Post unter Mitarbeit von J. Schwing und S. Bingenheimer. 6 Bände. Wiesbaden/Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1965-1997.
13. Rheinisches Wörterbuch / von J.Müller, H.Dittmaier, R.Schützeichel und M.Zender. 9 Bände. Bonn/Berlin, 1928-1971.
14. Schulenburg, W. Wendisches Volksthum in Sage, Brauch und Sitte / W. Schulenburg.- Berlin: Nicolai, 1882. -- S. 98-105.
15. Wereńko, F. Przyczynek do lecznictwa ludowego / F. Wereńko // Materiały anrtopologiczno-archeologiczne i etnograficzne. -- Kraków, 1896. -- T.1. -- S. 99-229.

Васільчук А. А. (Брэст)

СЛАВЯНСКІЯ НАРОДНЫЯ УЯЎЛЕННІ ПРА ЗЯМЛЮ

У сувязі з актывізацыяй даследаванняў, звязаных з узнаўленнем цэласнай традыцыйнай карціны свету старажытных славян, праблема вызначэння спецыфікі іх касмалагічных, міфалагічных, прыродазнаўчых уяўленняў пра пэўныя фрагменты светабудовы выходзіць на першы план. У сістэме народных уяўленняў пра свет, як вядома, важнае месца займаюць касмічныя стыхіі. У дадзеным артыкуле асноўная ўвага надаецца славянскім народным уяўленням, якія датычаць зямлі. Пры гэтым маецца на ўвазе разгляд акрэсленай праблемы ў агульным плане. Гэта значыць незалежна ад якога-небудзь канкрэтнага фальклорнага жанру ці віду. Мы не імкнемся да вычарпальнага апісання ўсіх выпадкаў згадвання зямлі у вядомых фальклорна-этнаграфічных крыніцах. Але яно па магчымасці ахоплівае большасць характэрных прыкладаў.

Перш за ўсё трэба адзначыць, што зямля – адна з асноўных касмічных стыхій побач з вадой, паветрам і агнём; першаэлемент, з якога ствараўся Сусвет. У касмаганічных паданнях падкрэсліваецца, што першай Бог стварыў менавіта зямлю. Яна асэнсоўвалася як усеагульная крыніца жыцця, маці ўсяго жывога, у тым ліку і чалавека. Лічылася, што

Бог стварыў чалавека з зямлі. Уяўленні пра зямлю цесна звязаны з паняццямі рода, радзімы, краіны [1, с. 558].

Паводле касмаганічных міфаў, зямная паверхня з'явілася ў выніку першага акту чароўнага стварэння свету: са здабытай са дна мора дробкі зямлі. Бог стварыў спачатку невяліку кавалак сушы, а затым рассунуў яе ў розныя бакі [2, с. 315].

Некаторыя лічылі, што «зямля стаіць на вадзе, а вада на зямлі. Далеко е край зямлі, дзе зямля сходзіцца з небам. Кажуць, што толькі адзін салдат быў раз аж на краю зямлі, ён там убіў у небо гвозд і павесіў свій клунак. Ці праўда, ці не, ён нават хадзіў на небо, але яму там не спадабаласо, бо на небе не нашоў ні тутуню, ні гарэлкі, а святыя, кажэ, от так і пазіраюць, насупіўшыса, рыхтык, як іх малююць на абразох. Напрыкрыло яму там з святымі, дак ён хутчэй папхаўся назад на зямлю, бо, кажэ, нідзе няма такого дабра, як дома на сваёй роднай зямельцы да калі яшчэ рады ў гады трапіцца якая-небудзь шчарбатая кварта гарэлкі» [3, с. 78].

Паводле народных перакананняў, зямля «круглая як чалка» (або «шпакова яйка») і стаіць на вадзе. Усярэдзіне зямлі ўвесь час гарыць агонь. «Пад зямлёю ж жывуць людзі, толькі яны малыя, нядужыя, бо ў іх там не свеціць сонейко. Другія кажуць, што пад зямлёю е рэкі, вазёра й так шмат вады, што каб яна выступіла на зямлю, та быў бы зноў патоп і ён затапіў бы ўвесь свет» [3, с. 78]. Калі ж будзе канец свету, то зямля як бы перавернецца, і гэтыя людзі апынуцца на паверхні зямлі, тады як цяперашнія насельнікі пойдуць пад зямлю. З зямлею, як мяжою паміж гэтым і тым светам, цесна звязана фразеалогія, якая абазначае прыбліжэнне да смерці: землей пахнет (руск.), смярдзіць зямлей (бел.). Лічылі, што калі вага малога дзіцяці вельмі вялікая, то казалі, што ен «не жыхар» або што яго «цяне да сябе зямля», што гэта «зямное дзіця», якое хутка памрэ.

У славян існавала павер'е, што пакойнік цяжэйшы за жывога чалавека. Каб валам было лягчэй везці нябожчыка, да калес тэба было прывязаць вяроўку, якая павінна валычыцца па зямлі, робячы лягчэй вагу памерлага. Існавалі спецыяльныя гаданні, каб прадвызначыць лес хворага дзіцяці: патрэбна было ўзяць дзве шклянкі з вадой. У адну кідалі жыта (такая вада называлася «жывой»), а ў другую – жменьку зямлі («мертвая» вада), і варажбітка разглядвала ў вадзе ворага, які чыніць дзіцяці зло. Згодна з украінскай прыметай, калі сабака вые, апусціўшы галаву да зямлі, гэта прадказвае смерць [2, с. 315].

У адпаведнасці з міфалагічнымі ўяўленнямі зямлю лічылі жывой істотай, якая несла ў сабе жаночы пачатак. Яна апладнялася жыватворным дажджом – увасабленнем мужчынскага пачатку – і давала

новы ўраджай. Таму ў песенных і празаічных творах яе называюць «маці-сырая зямля». Зямля як карміцелька лічылася святой, што тлумачыць паважнае, асцярожнае стаўленне да яе: «Без патрэбы няможна зямлю біць, зневяраць ці пашкудзіць чым-небудзь, бо зямля святая, яе Бог даў нам як матку, а матку трээ шанаваць»; «Зямля святая, яна ўсё родзіць, яна пестуе нас у маленству, яна нас корміць і поіць, а як прыдзе час, захавае нашы косці» [3, с. 77]. Адначасова існавала забарона чапаць зямлю ў перыяд яе зімовага сну – ад Пакроваў і да Радаўніцы («можа быць смерць у сваёй сям'і або неўраджай»). Самай моцнай клятвай (ад якой нельга адрачыся ні пры якіх абставінах) лічылася тая, калі чалавек спачатку цалаваў, а пасля з'ядаў жменьку зямлі («Як клянуцца, та зямлю цалуюць, зямлі кланяюццаяе лічаць святою, маткаю ўсяго, што жыве на свеце. Самы свет лічаць зямлёю, бо кажуць: "Пайшоў у свет, у чужыя людзі" або: "Свет вялік, а дзецца не(г)дзе" [3, с. 78-79]; «Самая страшная клятва для беларуса – гэта клятва, сказаная з зямлёю ў роце ці ў руцэ. Такой клятвою карыстаюцца рэдка, і калі беларус што-небудзь пацвярджае, узяўшы шчопаць зямлі ў рот, то яго землякі яму несумненна паверацъ. Калі ж ён схлусіць, то думаюць, што пачарнее, як зямля»; «Зямлёю прысягаюць і на доказ праўдзівасці ядуць яе. У многіх месцах жанцынам не дазваляюць есці зямлю, і яны ў час клятвы толькі цалуюць яе, як прысяжнікі цалуюць крыж і Евангелле» [4, с. 42]).

Родная зямля, узятая чалавекам з сабой на чужыну, адыгрывала ролю абярэга. Пасля ягонай смерці яе клалі ў магілу. Каб хлопец адслужыў у войску і вярнуўся дадому жывым і здаровым, у час яго провадаў у войска выконвалася рытуальнае дзеянне: правай босай нагой хлопец пакідаў на зямлі каля парога выразны адбітак. Маці збірала зямлю са следам у чыстую хусціну, завязвала на два вузлы і несла ў хату, каб захоўвацьна покуці ўвесь тэрмін вайсковай службы. «Выпраўляючыся ў чужую старану, бяруць з сабой жменю роднай зямлі, але не дзеля таго, каб быць з ёю пахаваным, а каб высыпаць яе на чужыне ў крыніцу, калі вада там нясмачная» [4, с. 558].

Архетып зямлі цесна звязаны з культам продкаў. З аднаго боку, продкі лічыліся валадарамі зямлі, а з другога – яна была іх вечнай калыскай: «Зямля святая, яна наша маці, яна нас жывых корміць, а па смерці да сябе прыхіляе» [4, с. 41]; «Зямля адна на свеце, яна наша матка, бо ўсе мы ат яе радзіліса, усіх яна й прыме, як мы памром», «Зямля святая, яна ўсёродзіць, яна пестуе нас у маленству, яна нас корміць і поіць, а як прыдзе час, захавае нашы косці» [3, с. 77].

Двухполюснасць стасункаў чалавека з зямлёй выразна адлюстравана ў пахавальнай абраднасці і каляндарных святах, звязаных

з ушанаваннем продкаў. Перад пахаваннем нябожчыка абавязкова абмывалі а пераапраналі ва ўсё чыстае, новае. Смерць і пахаванне разглядаліся як вяртанне ў матчына ўлонне. Але зямля як чыстая стыхія магла не прымаць «закладных», «нячыстых» нябожчыкаў (самагубцам, чараўнікоў), таксама як і забітага перуном чорта, змея і інш. міфалагічных персанажаў [1, с. 558].

Як усё жывое, зямля нараджалася вясной, а памірала ўвосень. Паводле ўяўленняў беларусаў, зямля «замыкаецца», засынае на зіму і «адмыкаецца», прачынаецца ўвесну. Гэтая акалічнасць выклікала да жыцця шэраг абрадавых дзеянняў, скіраваных на павелічэнне спору зямлі. Адначасова яны жорстка рэгламентавалі паводзіны чалавека ў дачыненні да яе. Каб хутчэй зямля абудзілася, выкарыстоўвалі розныя магічныя прыёмы. На Масленіцу рабілі лёдавыя горкі – сімвал цяжарнасці зямлі, на Саракі дзяўчаты разрывалі сорак вяровачак, што сімвалізавала разрыў зімовых путаў зямлі, на Вялікдзень з горак качалі яйкі, каб адбудзіць яе і паспрыяць урадлівасці, а таксама ахвяравалі ёй рэшткі святочнай яды. У час дажынак на ніве пакідалі «вялесаву бараду», каб захаваць спор на будучы год [5, с. 201].

Зямля з’яўляецца крытэрыем чалавечай маральнасці наагул. Так, за грахі чалавека зямля можа праваліцца або праглынуць горад, вёску ці манастыр.

«Ёсць павер’е, што перад надыходам усенародных бедстваў зямля стогне штораніцы, перад узыходам сонца. Людзі, надзеленыя чуйным слыхам і прытым дасведчаныя ў варажбе, могуць чуць гэты стогн і загадзя прадказваць розныя бедствы: голад, мор, вайну і г. д., паколькі стогн зямлі змяняецца адпаведна характару бедства. Так, перад голадам да стогну далучаецца плач дзяцей, перад морам – пахавальныя галашэнні, перад вайной чуваць асаблівы гул, нібыта ад мноства ног і капытоў» [4, с. 42].

Верылі, што зямля магла справакаваць розныя хваробы. Разам з тым яна ўспрымалася як аб’ект, ад якога залежыць пазбаўленне ад немачы. Лічылі, што зямля дапамагае пазбавіць дзіця ад плаксаў: «Як плача, то якая бабка прынімала, каб тая і адхадала. Маліtвачку нейкую пагаворыць, і дзяцятка ўспакоіцца. А маці клала на зямлю, пераступала тры разы: “Якая маці радзіла, каб тая і адхадзіла. І паплюе. Пераступаць нада тры разы навотліў, не прама, во так бокам. А пляваць цераз леву руку”» [6, с. 95]. Таксама, верылі, што зямля дапамагае дзяцяці хутчэй пачаць гаварыць: «Дажыньнік (кавалак хлеба) закапвалі ў зямлю, а потым яго давалі яшчэ малому дзіцяці, каб яно хутчэй пачало гаварыць – так, старэнькія казалі, трэба рабіць» [6, с. 171].

Завяршаючы агляд славянскіх народных уяўленняў пра зямлю, трэба адзначыць, што семантыка зямлі шматаспектная і ў сваёй аснове надзвычай архаічная. У залежнасці ад кантэксту, вобраз зямлі выяўляе амбівалентныя значэнні, суадносіцца з сістэмай устойлівых касмічных, прыродных і метафізічных апазіцый. У славянскіх народных вераваннях зямля звязваецца міфалагічнай свядомасцю з іншасветам, вобласцю смерці, душамі памерлых, нярэдка самазабойцаў, а таксама надзяляюцца ўласцівасцю магічна ўздзейнічаць на лёсы жывых людзей і на прадметы, якія знаходзяцца на зямлі. З сімволікай зямлі звязаны шматлікія варожбы, прыкметы і акты жывёлагадоўчай магіі і народнай медыцыны.

Літаратура

1. Крук І. І., Лобач У. І., Сахута Я. М. Зямля // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2-х т. Т. 1: А - К / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш]. – Мн., 2005. – 768 с.
2. Белова О. В., Виноградова Л. Н., Топорков А. Л. Земля // Славянские древности: в 5-ти т. Т. 2 / под ред. Н. И. Толстого. – М., 1999. – С. 315–321.
3. Сержпутоўскі А. К. Русальная нядзеля. Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў / А. К. Сержпутоўскі; склад., уступ. арт., пасляслоўе, навук. рэд., літ. апрац. У. К. Касько. – Мінск: Выш. шк., 2009. – 478 с.
4. Зямля стаіць пасярод свету… Беларускія народныя прыкметы і павер'і / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Кніга 1. – Мінск: Беларусь, 2010. – 574 с.
5. Крук І. І., Лобач У. І., Сахута Я. М. Зямля // Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-ое выд., дап. – Мінск, 2006. – С. 599.
6. Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка / уклад. і паказ. Т. В. Валодзінай. – Мінск: Беларуская навука, 2007. – С. 776.

Васільева Г. М. (Мінск)

ДАКУМЕНТАЛЬНЫ ТЭКСТ ЯК СРОДАК ФАРМІРАВАННЯ ГІСТАРЫЧНАЙ МІФАЛОГІІ І ЯЕ ПРАДУКТ

1. Гісторыя і гістарычная міфалогія суіснуюць на правах узаемадапаўняльных тыпаў гістарычнага пазнання, у аснове якіх палягаюць розныя прынцыпы рэканструкцыі гістарычнай ісціны. З пункту гледжання Б. Строта, гістарыяграфію і міф нельга разглядаць у катэгорыях першаснасці-другаснасці. "*Міф з'яўляецца формай прамовы, што, незалежна ад свайго характару, ацэньвае <факты> з дапамогай вызначальных, знаёмых, прызнаных для масавай культуры катэгорый. Міфы – гэта гісторыі, у якіх ёсць штосьці гераічнае, але пераважная большасць стэрэатыпнага. Гэта народныя мары, прадукт роздумаў*

вуснай культуры пра саму сябе” [3, с. 28] (пераклад наш – Г. В.). Дарацыянальныя і далагічныя ўтварэнні, яны змяшчаюць набор персанажаў, сюжэтаў і сітуацый, якія, пры няпоўнай тоеснасці з фактамі аб’ектыўнай рэчаіснасці, вельмі кампактна тлумачаць заканамернасці гістарычнага працэсу. Традыцыйныя спосабы тлумачэння мінулага выступаюць праваднікамі і рэгулятарамі нацыянальнай цяпершчыны [4, с. 54].

2. У якасці элементаў міфалагічнай матрыцы, што складае аснову «абыдзённага» ўспрыняцця мінулага, мы вылучаем Асоб, Прастору, Даты, Сімвалы, Падзеі і Загадкі [напаўненне структур прыводзіцца па 8, с. 82—83]. Той або іншы факт рэчаіснасці апазнаецца і тлумачыцца суб’ектам гістарычнага пазнання ў адпаведнасці з пададзенай ніжэй схемай.

Асобы – Героі і Ліхадзеі. Размежаванне вядзецца па прынцыпе агульнасці/сугучнасці пазіцыі «персанажа» і суб’екта гістарычнага пазнання. Так, Герой заўсёды дзейнічае на карысць «сваёй» супольнасці або выказвае яе настроі; перадумовы яго актыўнасці (пасіўнасці) зразумелыя і вызначаюцца як прага да лепшага. Вылучаюцца Героі Улады, Духу і Дзеяння. Учынкі Героя ўспрымаюцца як подзвіг або, ва ўсялякім выпадку, пераходзяць межы таго, на што здолеў бы рашыцца ардынарны чалавек. Герой увогуле стаіць вышэй за агульнапрынятыя маральна-этычныя нормы, таму яго слабасці ўсведамляюцца або як даравальныя, або нават як доказ яго «свойскасці». Ліхадзей, наадварот, – існасць глыбока чуждая, прадстаўнік «іншага», варожага свету, надзелены ўсімі магчымымі негатыўнымі якасцямі. Вобраз Ліхадзея нярэдка дэманізуецца і дэгуманізуецца. Яго інтарэсы і прыхільнасці заведама разыходзяцца з інтарэсамі супольнасці і носяць дэструктыўны характар – нават у тым выпадку, калі ён дэкларуе адваротнае. Парушальныя магчымасці гэтага «персанажа» перабольшваюцца, што надае любым праявам агрэсіі ў дачыненні да Ліхадзея характар свяшчэннай вайны са Злом.

Прастора – Межы і Сувязі. Устанаўленне Межаў патрабуецца дзеля таго, каб выявіць каардынаты «прарадзімы», прычым, як правіла, тут суіснуюць дзве тэндэнцыі – знаходжанне зыходнай кропкі і вызначэнне найбольш шырокай зоны геаграфічнага пакрыцця. Першы паказчык носіць пераважна ідэальны характар і фактычна пераходзіць у разрад Сімвалаў. Другі паказчык прымаецца як крытэрый ацэнкі сучаснага стану. Звычайна супастаўленне сведчыць аб рэгрэсе і натуральна стымулюе імкненне да ўзнаўлення «гістарычнай справядлівасці». Наяўнасць у мінулым шырокіх або прэстыжных сувязяў (незалежна ад таго, ці захаваліся яны ў гэтым жа стане на

момант ацэнкі) таксама спрыяе ўзвышэнню аўтарытэта рода/ народа/ нацыі ва ўласным успрыняцці і ў іншародным атачэнні.

Даты – Залаты век і Ліхалецце. Прыметамі Залатога веку з'яўляюцца найбольш шырокая зона геаграфічнага, культурнага, эканамічнага і духоўнага пакрыцця, вялікая зона ўплыву, павышаная шчыльнасць Герoeў розных тыпаў, адсутнасць або неантаганістычны характар сацыяльных супярэчнасцей. Ліхалецце, як правіла, звязваецца з агульным падзеннем нораваў і адсутнасцю сапраўднага Героя, а таксама з інтрыгамі Ліхадзеяў; яно можа быць паследствам Катастрофы або адной з яе перадумоў.

Сімвалы (матэрыяльныя і ідэальныя). Асноўная функцыя Сімвалу – абуджэнне пачуцця прыналежнасці да пэўнай супольнасці (нярэдка, але неабавязкова – праз напамін пра значную падзею, напрыклад, Перамогу). Менавіта з гэтай нагоды да яго належыць ставіцца з вялікай пашанай, паколькі занядбанне Сімвалу атаясамліваецца з занядбаннем вышэйшага сэнсу, што за ім хаваецца, і стратай жыццёва важных каштоўнасцей, у тым ліку «сапраўднай» гістарычнай памяці. Супрацьстаянне Героеў і Ліхадзеяў нярэдка прымае характар супрацьпастаўлення сімволікі.

Падзеі – Катастрофа і Перамога. Катастрофа можа быць заканамерным вынікам заняпаду, а можа адбыцца нечакана; яна можа быць падрыхтавана Ліхадзеямі, а можа выступаць як звыш пасланае выпрабаванне ці пакаранне. У любым выпадку яе паследствы глабальныя па сваім маштабе і выправіць іх можа хіба што Герой (іншы раз калектыўны). Найбольш часта Катастрофа служыць вытлумачэннем чарговага заняпаду і немагчымасці вярнуць Залаты век. Перамога апазнаецца як пераадоленне або папярэджанне Катастрофы, заўсёды ацэньваецца ў глабальных катэгорыях і становіцца знакавай падзеяй, пацвярджэннем велічы і нязломнага духу рода / народа / нацыі.

Загадка не паддаецца канчатковаму вытлумачэнню нават у сакралізаваных сістэмах ацэнкі. Яна можа быць звязана з любым элементам міфалагічнай матрыцы, аднак найбольш часта мае дачыненне да Асобы, Даты або Падзеі. Лічыцца, што дастаткова знайсці яе разгадку, каб праявіўся сапраўдны сэнс падзей. Па сутнасці пошукі разгадкі з'яўляюцца прэтэнзіяй на званне Героя з Героеў, таго, хто здолеў спасцігнуць найвышэйшыя законы быцця.

3. Змястоўнае напаўненне структур міфалагічнай матрыцы ажыццяўляецца за кошт дадзеных, што паступаюць да суб'екта гістарычнага пазнання з асноўных (аКІМ) і дадатковых (дКІМ) крыніц інфармацыі пра мінулае. Да ліку першых адносяцца школа і СМІ, у пералік другіх уваходзяць практычна ўсе агульнадаступныя звесткі

гістарычнага і квазігістарычнага характару незалежна ад ступені іх аўтэнтычнасці. Нягледзячы на генералізацыю аКІМ, дКІМ у грамадскай свядомасці надзяляюцца павышаным эпістэмалагічным статусам з прычыны добраахвотнасці звароту да іх суб'екта гістарычнага пазнання, наяўнасці статусу "жывога сведчання", пратэстнай накіраванасці ў адносінах да афіцыйнай версіі гісторыі і г.д. У пералік дКІМ, акрамя іншага, уваходзіць і т.зв. дакументальная проза (ДП) – комплекс эпічных твораў, якія валодаюць эстэтычнай каштоўнасцю, распавядаюць пра рэальныя падзеі ў іх сувязі з канкрэтнымі суб'ектамі гістарычнага працэсу і характарызуюцца аўтарскай устаноўкай на дакладнасць звестак. Для гэтага тыпу тэкстаў характэрна несупадзенне спецыфікі функцыянавання і знешняга ўспрыняцця, якое вызначае дваісты статус ДП як крыніцы інфармацыі пра мінулае.

4. У плане функцыянавання найбольш аўтарытэтныя тыпы дакументальных твораў – гістарыяграфічныя тэксты і травелогі – у большасці выпадкаў маюць прычынай стварэння знешнія інтэнцыі і афармляюцца паводле выпрацаванавага для кожнай функцыянальнай разнавіднасці шаблону [5, 7]. Аўтабіяграфічныя тэксты, якія традыцыйна лічацца найбольш асобасна афарбаванымі, таксама рыхтуюцца са значным улікам знешніх фактараў, роля якіх узрастае па меры павелічэння часавай адлегласці паміж падзеямі і момантам іх апісання, паралельна кантамінуючы з натуральнымі працэсамі пераструктуравання інфармацыі [6]. Ёсць звесткі пра тое, што у пэўныя перыяды развіцця савецкага грамадства было арганізавана стварэнне ўспамінаў, прызначаных з ідэалагічнай выверанасцю расставіць акцэнты ў грамадскім ўспрыняцці такіх падзей, як Грамадзянская і Вялікая Айчынная войны [9, с. 111]. Эпістоліі (якіх, дарэчы, у полі дакументальнай прозы зусім няшмат) увогуле нярэдка аказваюцца фальсіфікатамі, прызначанымі пацвердзіць рэальнасць або правамочнайсць нейкай з'явы.

5. У плане успрыняцця агульна дакументальныя тэксты звычайна выступаюць як "традыцыйна-аўтарытэтныя крыніцы інфармацыі пра мінулае". Нярэдка яны характарызуюцца з дапамогай метафары люстэрка або метафары фатаграфіі, прычым рэцыпіент, а нярэдка і сам аўтар ДТ надае гэтым вобразам значэнне дакладнасці ў перадачы дадзеных [1]. *"Сімулятыўнае псеўдабыццё", народжанае адбіткам у люстэрку, жыве сваім часам, які ўрываецца ў наш рэальны час. Узаемаперапляценне часу рэальнага з тымі часамі, якія народжаны адбіткамі і замацаваны ў фатаграфіях, дзённіках, успамінах, марах і іншых відах праекцый – утвараюць тое поле тэмпаральнасці, якое ні ў якім разе нельга ўпадобніць прасторы"* [10]. Акрамя таго, спрацоўвае

эфект, які П. Рыкёр назваў “уладай метафары”: творчая моц вобразу, надзеленага эстэтычнай вартасцю, надае яму дадатковую аўтарытэтнасць у вачах рэцыпіента па прычыне падключэння не толькі рацыянальных, але і эмацыянальных структур псіхікі [2, с. 222—254].

6. Дакументальную прозу можна расцэньваць як пабочны прадукт гістарычнай міфалогіі, што наглядна адлюстроўвае ўсе магчымыя стэрэатыпы гістарычнага пазнання, і адначасова як сродак яе замацавання, які, дзякуючы свайму асабліваму эпістэмалагічнаму статусу, надзяляецца самакаштоўнасцю жывога сведчання.

Літаратура

1. Photography.//Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms./Edited by M.Jolly. Vol. 2 L–Z. P. 710—711.
2. Ricoeur, P. The Rule of Metaphor./ P. Ricoeur. – London and New York: Routlege Classics, 2003. – 465 p.
3. Strāth, B. Myth, Memory and History in the Construction of Community (Introduction). / B. Strāth.// Myth and Memory in the Construction of Community. Historical Patterns in Europe and Beyond. – Bruxelles etc., 2000. –P. 19—46.
4. White, H. Catastrophe, Communal Memory and Mythic Discourse: The Uses of Myth in the Reconstruction of Society./H. White.// Myth and Memory… p. 53—61.
5. Васильева, А. Н. Некоторые аспекты функционирования историографического текста в поле документальной прозы: к проблеме аутентичности./ А. Н. Васильева.//Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. научн. ст. в 2-х частях. Ч. 2. – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, 2008. – С. 335—345.
6. Васильева, А.Н. Особенности функционирования автобиографического текста в поле документальной прозы: к проблеме аутентичности./А.Н.Васильева./ Личность—Слово—Социум. Материалы VIII МНПК 28—29 апреля 2008: В 2-х частях./ Отв. ред. Т. А. Фалалеева. Ч. I. – Минск: «Паркус-плюс», 2008. – С. 164—169.
7. Васильева, А.Н. Особенности функционирования травелогов в поле документальной прозы: к проблеме аутентичности./ А.Н.Васильева.//Эпический тест: проблемы и перспективы изучения. Матер. II МНК 16—18 октября 2008. – Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 2008. – С. 34—41.
8. Васільева, Г. М. Роля дакументальнай прозы ў фарміраванні гістарычных ведаў./Г.М.Васільева.// Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 2009. – № 2. – С. 80—89.
9. Профессионализм историка и иидеологическая конъюнктура. Проблемы источниковедения советской истории. – М.: РАН, И-т российской истории, 1994. – 398 с.

10. Шомпель, Л. А. Зеркало как инструмент познания времени и человека./ Л. А. Шомпель. [Электронный ресурс]. The mode of access: http://temporology.bio.msu.ru/RREPORTS/prichinnaya_mekhanika/shtompel_zerkalo.pdf

Дзянісенка В. С. (Мінск)

СТРУКТУРНЫЯ І ЗМЯСТОЎНЫЯ ЭЛЕМЕНТЫ БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЗАМОЎ: АГУЛЬНАЕ І АДМЕТНАЕ

Індаеўрапеістыка за паўтара стагоддзі свайго існавання стала папулярнай (і нават у пэўнай ступені вядучай) вобласцю параўнальна-гістарычнага даследавання не толькі ў галіне мовазнаўства, але і літаратуразнаўства і фальклору. Калі ведыйская літаратура, як лічыцца, пралівае новае святло на грэчаскую, рымскую, іранскую і іншыя міфалогіі, то чаму мы не павінны прымаць у разлік яе значэнне для разумення міфалагічных асноў беларускага фальклору? [10, с. 118]

Замова – выключна структураваны тэкст. У сваёй поўнай форме яна падзяляецца на чатыры элементы: зачын, эпічная частка, заклінальная формула і закрэпка. Наогул схема пабудовы замоў вытрымліваецца даволі паслядоўна, стабільнасць іх архітэктонікі падтрымліваецца ўжываннем кананічных прыёмаў, пастаянствам складовых элементаў. Часам некаторыя з элементаў могуць адсутнічаць, але ў выпадку прысутнасці яны заўсёды выразна вылучаюцца ў тэксце сваім рытмам, нават арганізацыяй сказаў. Структураванасць тэксту падкрэслівае, што пабудова замовы ўяўляе сабою абстракцыю, схему [7, с. 29].

Перш за ўсё трэба адзначыць, што беларускія і ведыйскія замовы адзінай кампазіцыйнай схемы не маюць.

У традыцыйных беларускіх замовах дастаткова ўжывальным з’яўляецца малітоўны ўступ: *«Первым разам, божым часам...»*, *«Памолімся Госпаду Богу і Духу Святому...»*, *«Первым разам, добрым часам»*, *«Устану я раненька, памыюся бяленька»*, *«Іду я з Госпадам Богам»*, *«На моры, на акіяні, на востраві на Буяні»*, *«На сінім моры, на беражочку, на жоўтым пясочку»*, *«На моры, на лукамор’і»*, *«Госпаду Богу памалюсь»*, *«Зара-зарніца, божжа памашніца»*. Ва ўступнай частцы зварот да святых носіць агульны характар – просьбу дапамагчы, аднак распаўсюджаным таксама з’яўляецца матыў пагрозы з дапамогай магутных сіл. Звычайна пасля малітоўнага ўступу, кароткага або разгорнутага, ідзе зачын.

Сэнсавая частка беларускіх замоў (яе яшчэ называюць эпічнай ці асноўнай) можа быць дыялагічнай або маналагічнай. Дарэчы, замовы-дыялогі часам не маюць зачынаў, абыходзяцца нават без малітоўнага

ўступу. Яскравы прыклад – лекавыя замовы (у прыватнасці функцыянальная група «Ад зубнога болю»). Эпічная частка можа ўключаць асобныя матывы і прыёмы (указанне на дзеянне, матыў пагрозы, матыў узнагароды дэману, прыём ганьбавання супраціўніка, прыём узбуджэння спагады, спасылку на боскі аўтарытэт і г. д.), якія могуць утвараць формулы, што пераходзяць з замовы ў замову. Найбольш распаўсюджанымі формуламі ў беларускіх традыцыйных замовах з'яўляюцца наступныя: пераліку, невыканальнай умовы, месца выгнання, застрашвання, пагрозы, забароны і інш. Некаторыя формулы ўласцівы творам адной функцыянальна-тэматычнай групы, іншыя ж больш універсальныя. Напрыклад, формула невыканальнай умовы (па тэрміналогіі Я. Кагарава) часта ўжываецца ў лекавых замовах ад зубнога болю: *«Месяц на небі, мядзьведзь у лесі, рыба на моры. Як ім у кучу не сходзіцца, за 'дным сталом не садзіцца, з адныё чары віна ня піць, з адныё чашы стравы ня есь, — так і Паўлюковым зубам ня балець»*. Формула пераліку (злых сіл, хвароб, частак цела, з якіх хвароба выганяецца, і г. д.) – адна з універсальных формул, як і формула пагрозы і выгнання. Акрамя таго, калі эпічная частка асабліва разгорнутая, яна можа ўключаць некалькі матываў [3, с. 103 – 104].

Лірычную ж частку ў беларускіх замовах можна лічыць неаднароднай, паколькі яна распадаецца на звёны-складнікі, асобныя кампазіцыйныя элементы (простыя пажаданні ад трэцяй асобы, загад аб'екту заклінання, пажаданні ў форме параўнання або ўмовы, якую немагчыма выканаць, і г. д.) [6, с. 73].

Заканчваюцца замовы закрэпкай, якая таксама можа быць вельмі кароткай (напрыклад, адно слова – «зааміньванне») або разгорнутай (*«датуль ты хадзіла... пакуль…»*, *«дай Бог на помач»*, *«я з словам, а Бог з помаччу»*, *«другім разочкам, лепшым часочкам…»* і інш.). Галоўны матыў закрэпкі – замыканне, таму матыў замка ў ёй найчасцейшы. Заключныя формулы бываюць кароткія або разгорнутыя. Напрыклад, кароткая формула *«любі мой лёгкі дух»* можа дапаўняцца і перарастаць у разгорнутую: *«Ні сваімі думамі, а гасподнімі славамі, прылюбі мой душок ціхенькі, лягенькі, дай, госпадзі, на помач»*. Яшчэ адна кароткая формула *«маім славам ключ і замок»* разрастаецца за кошт удакладнення: *«Замок замкну і ключ знясу ў акіян-мора пад Латыр-камень»* або *«Бяру я свае загаворы, замыкаю семдзесят сямі ключамі, семдзесят сямі замкамі і бяру тыя ключы ўкідаю ў акіян-мора (у агонь, у мора, пад белы гаручы камянь Алатыр)»* [3, с. 104].

У ведыйскай жа традыцыі падобнай схемы пабудовы замоў няма, аднак усё ж такі прасочваюцца агульныя рысы і элементы ў структуры беларускіх і ведыйскіх замоў [1, с. 57].

Ведыйскія замовы, ці гімны, маюць форму вершаў, у якіх колькасць слоў залежыць ад парадку кніг, а замовы адной тэматыкі часам аб’ядноўваюцца па 2 – 3 разам у так званыя артха-сукты, г. зн. «тэматыныя гімны» [4, с. 15].

Большую частку Атхарваведы складаюць замовы, у якіх магчыма вызначыць пэўныя рысы ў структуры: 1. матыў просьбы ці пажадання; 2. матыў загаду ці забароны; 3. апісанне зыходнага стану; 4. апісанне жаданага стану; 5. прысутнасць суб’екта зыходнага стану; 6. наяўнасць суб’екта жаданага стану; 7. ужыванне т. зв. «магічнага слова»; 8. прыём пералічэння; 9. ухваленне варожай стыхіі.

Абавязковым структурным элементам кожнай ведыйскай замовы з’яўляецца матыў просьбы ці пажадання і загаду ці забароны, якія выказваюцца замаўляльнікам. У сувязі з гэтым змест замовы можна апісаць як пераход ад зыходнага стану да жаданага з дапамогай пэўнай магічнай працэдуры. Замаўляльнік просіць і нават у некаторых выпадках загадвае, каб яму было даравана даўгалецце, здароўе, росквіт, поспех, улада, перамога, багацце, любоў, сямейны дабрабыт; ён выганяе хваробы, вядзьмарства, нячыстую сілу, дурныя сны, перамагае ворагаў, супернікаў, дэманаў, ліквідуе наступствы здзейсненых грахоў, памылак пры ахвярапрынашэнні, прадухіляе дзеянне неспрыяльных прыкмет і прадвесцяў [4, с. 23 – 24].

Што тычыцца такога структурнага элемента ведыйскіх замоў, як зыходны стан, то ён прысутнічае не заўсёды. Сустракаюцца замовы, у якіх зыходны стан апісваецца спецыяльна: *«З неба зараз, з высокай паветранай прасторы // На мяне ўпала кропля вады з сокам, // З сілай Індры, з малаком – о Агні»* (VI, 124, 1) [2, с. 158]. Такія апісанні часцей за ўсё сустракаюцца ў розных выкупляльных замовах, у якіх тлумачацца наступствы таго, што трэба прадухіліць. Часцей за ўсё пра зыходны стан можна меркаваць па некаторых ускосных дадзеных. Так, у замовах ужываюцца займеннікі 1-й асобы «я», «мы», з чаго вынікае, што ёсць суб’ект зыходнага стану, а значыць, і сам стан. Бывае, што апісанне зыходнага стану імпліцытна заключана ў характары выказваемай просьбы. Напрыклад, калі прамаўляецца: *«Улятай прэч, кашаль!»*, – гэта значыць, што ў нейкага суб’екта гэты кашаль ёсць, і калі прамаўляецца: *«Дай мне жонку!»* – гэта значыць, што жонкі ў суб’екта няма. Нарэшце, сам факт прамаўлення замовы мае на ўвазе наяўнасць прамаўляючага суб’екта, які перажывае пэўны стан.

Жаданы стан у ведыйскіх замовах апісваецца на падставе параўнання яго з зыходным станам. Можна вылучыць тры тыпы такіх суадносін. Першы тып зводзіцца да таго, што жаданы стан супрацьпастаўляецца зыходнаму. Тут магчымы два варыянты:

1. жаданы стан уключае ў сябе наяўнасць чагосьці, што адсутнічае ў зыходным (напрыклад, у замовах на вяртанне збеглых кароў, на знаходжанне дзяўчыне жаніха, на дождж і інш.);

2. жаданы стан уключае ў сябе адсутнасць чагосьці, што ёсць у зыходным (напрыклад, у замовах на адсутнасць страху, на выгнанне хваробы, дэманаў, чараў і інш.).

Другі тып зводзіцца да таго, што жаданы стан роўны зыходнаму (напрыклад, замова на захаванне кахання, царскай улады і інш.).

Сутнасць трэцяга тыпу ў тым, што жаданы стан змяшчае бóльшую ступень якой-небудзь якасці ў параўнанні з зыходным, г. зн. розніца тут не ў якасці, а ў колькасці (напрыклад, у замовах на даўгалецце ў сто восеней, на ўзмацненне царскай улады і інш.) [4, с. 24].

Структурнай асаблівасцю ведыйскіх замоў можна таксама лічыць адлюстраванне жаданага стану ў якасці ўжо дасягнутага. Дзеяслоў у такім выказванні знаходзіцца ў прошлым часе. Падобныя сцверджанні часцей за ўсё сустракаюцца ў канцы замовы, аднак гэта месца не з'яўляецца строга фіксаваным. Напрыклад, у замове супраць чарвей спачатку прамаўляецца: *«Забіты цар чарвякоў, і іх правадыр забіты. Забіты чарвяк, у яго забіта маці, забіты брат, забіта сястра»* (II, 32, 4) [2, с. 97], а затым: *«Я ламаю табе рогі ‹...› я разрываю табе мяшочак»* (II, 32, 6) [2, с. 97]. Гэты магічны прыём можа спалучацца з прыёмам называння ворага тым, кім замаўляльнік жадаў бы яго бачыць. Напрыклад, праклінаючы, каб пазбавіць мужчынскай сілы, замаўляльнік кажа: *«О скапец, скапцом я цябе зрабіў! О еўнух, еўнухам я зрабіў цябе! О пазбаўлены соку, пазбаўленым соку я зрабіў цябе!»* (VI, 138, 3) [4, с. 26].

Што тычыцца такога структурнага элемента, як суб'ект, то перш за ўсё неабходна ўдакладніць яго значэнне. Суб'ект – гэта той, хто прамаўляе замову, а замаўляльнік – хто заўсёды прысутнічае ў сітуацыі замаўлення. Аднак пры гэтым ён можа быць ці не быць суб'ектам зыходнага стану. Іншымі словамі, замова можа прамаўляцца замаўляльнікам ці ад свайго імя, ці ад імя іншай асобы – заказчыка. Часам суб'ектам зыходнага стану выступае трэцяя асоба – вораг. Пра сябе замаўляльнік кажа «я». Калі ёсць заказчык, то замаўляльнік можа звяртацца да яго ў другой асобе – «ты», «вы», можа гаварыць пра яго ў трэцяй асобе – «ён», «гэты чалавек», а часам можа гаварыць пра сябе і пра яго разам, ужываючы ў інклюзіўным значэнні займеннік «мы». У адносінах да ворага замаўляльнік ужывае займеннік «ён» ці «ты».

У якасці ж суб'екта жаданага стану могуць выступаць розныя асобы. Суб'ект жаданага стану можа супадаць з суб'ектам зыходнага стану, г. зн. абазначаць замаўляльніка ці заказчыка. У гэтым выпадку

жаданы стан першага тыпу заўсёды ўключае ў сябе наяўнасць чагосьці станоўчага ці адсутнасць чагосьці адмоўнага ў параўнанні з зыходным станам; адпаведна замовы другога тыпу прадугледжваюць захаванне станоўчай якасці, а замовы трэцяга тыпу – яго ўзмацненне.

Аднак суб’ект жаданага стану можа не заўсёды супадаць з суб’ектам зыходнага стану. Гэта здараецца, калі суб’ект жаданага стану – вораг, супернік замаўляльніка ці заказчыка. У гэтым выпадку жаданы стан заўсёды ўключае наяўнасць адмоўных якасцей і адсутнасць станоўчых ў параўнанні з зыходным станам трэцяга суб’екта (напрыклад, няхай гэтая дзяўчына не знойдзе сабе мужа, няхай змяя захлынецца сваёй атрутай і іншыя замовы-праклёны). Суадносіны паміж двума станамі захоўваюцца, але замаўляльнік і заказчык не з’яўляюцца суб’ектамі ні таго, ні іншага стану.

Абавязковым элементам ведыйскіх замоў з’яўляецца т. зв. «магічнае слова», ад якога чакаецца найбольшае ўздзеянне. Так, напрыклад, у прысушцы, якая прамаўляеца мужчынам, паўтараецца слова «мядовы» (I, 34) [2, с. 172 – 173]. У канцы страфы можа паўтарацца «магічны рэфрэн», які перадае самае галоўнае ў замове – змест просьбы. Такім з’яўляецца, напрыклад, рэфрэн у прысушцы, якая прамаўляецца жанчынаю [4, с. 24 – 26]: *«Няхай ён загарыцца да мяне!»* (VI, 130, 1) [2, с. 177].

Акрамя таго, адным са структурных элементаў ведыйскіх замоў з’яўляюцца пералічэнні. Напрыклад, калі выганяецца хвароба, звычайна называюць паслядоўна адну за другой усе часткі цела, у якіх яна гняздуецца; напрыклад, пра якшму: *«З вачэй тваіх, з ноздраў, // З вушэй, з падбародку // Якшму галаўную – з мозгу, // З языка я вырываю ў цябе!»* (II, 3, 1 – уся замова фактычна складаецца з гэтага пераліку) [2, с. 60]. Калі выганяюць чары, то нярэдка таксама ідзе пералічэнне ўсіх месцаў, дзе яны былі створаны, напрыклад: *«Што сатварылі яны для цябе ў сырым сасудзе, // Што сатварылі ў перамешаным зярне, // Тыя чары, што сатварылі яны ў волкім мясе, – // Іх я забіраю назад!»* (V, 31 – гэты пералік складае 9 з 12 вершаў) [2, с. 114]. Такімі ж падрабязнымі з’яўляюцца пералічэнні выганяемых чарвякоў, змей, розных дэманаў і ворагаў [4, с. 26 – 27].

Яшчэ адным элементам структуры ведыйскіх замоў можна лічыць прыём ухвалення выганяемай варожай стыхіі ці хваробы: з паклонам пералічваючы ўсе яе вартасці, яе просяць сысці. Так праганяюць, напрыклад, Смерць, Пагібель, Сквапнасць і нават змей (хаця ў адносінах да змей часцей за ўсё ўжываюцца прамыя пагрозы) [4, с. 26].

Такім чынам, у выніку параўнальна-тыпалагічнага даследавання беларускіх і ведыйскіх замоў, выявіліся некаторыя агульныя рысы і

прыёмы ў іх структуры, якія вытрымліваюцца даволі паслядоўна: матывы пагрозы, забароны, пажадання, просьбы, прыёмы ўхвалення варожай стыхіі і пералічэння; тым самым можна гаварыць пра іх пастаянства, а таксама ўніверсальны, кананічны характар і нават агульныя заканамернасці фальклору. Трэба адзначыць той факт, што замовы абедзвюх культур дастаткова разгорнутыя сюжэтна. У параўнанні з ведыйскімі замовамі беларускія маюць больш пастаянную і складаную структуру.

Літаратура

1. Арлова В. С. Матыўнае поле беларускіх і ведыйскіх замоў ад ліхаманкі / В. С. Арлова // Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 22 – 23 крас. 2008., г. Мінск: у 2 ч. / рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. Ч. 2. – Мінск: БДУ, 2008. – С. 56 – 60.
2. Атхарваведа. Избранное. Перевод с ведийского языка, вступительная статья, комментарии Т. Я. Елизаренковой. – М.: Наука, 1977.
3. Барташэвіч Г. *А.* Магічнае слова: вопыт даследавання сетапогляднай і мастацкай асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990.
4. Елизаренкова Т. Я. Об Атхарваведе / Т. Я. Елизаренкова // Атхарваведа. Избранное. Перевод с ведийского языка, вступительная статья, комментарии Т. Я. Елизаренковой. – Москва: Наука, 1977. – С. 3 – 56.
5. Иванов В. В. Низшая мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1988.
6. Кагаров Е. Г. Словесные элементы обряда / Е. Г. Кагаров // Из истории русской советской фольклористики: [Сборник] / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Л.: Наука, 1981.
7. Кудрашова М. В. Паэтыка беларускіх замоў у аспекце літаратуразнаўства. Вобразны свет: гукавая арганізацыя тэксту / М. В. Кудрашова. – Мн.: РІВШ, 2005.

Кавалёва Р. (Мінск)

МІФАЛАГІЧНАЯ “ІНДЫВІДУАЦЫЯ” ПРАСТОРЫ СЯЛЯНСКАГА ПАДВОР’Я Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Міфалагізацыя прасторы – адна з галоўных парадыгмаў сусветнай міфалогіі. Розныя стадыі асваення і структуравання прасторы артыкуляваліся праз імёны міфічных існасцей адпаведнай семантыкі і функцыі. Дадзены працэс, з-за адсутнасці іншага азначэння, прапануем назваць працэсам міфалагічнай індывідуацыі прасторы. Ён прынцыпова фінальны ў тым сэнсе, што апошняе яго звяно – жылая прастора чалавека, у сялянскім варыянце – падвор’е з хатай і гаспадарчымі пабудовамі. Тэрмін “індывідуацыя”, выкарыстаны Ж. Дэлёзам, падаўся нам ў дадзеным выпадку вельмі прыдатным для характарыстыкі

пазначанай з’явы. Французкі вучоны адзначыў спецыфічныя модусы індывідуацыі, “якія ўжо не з’яўляюцца модусамі рэчы, асобы ці суб’екта: напрыклад індывідуацыя нейкай гадзіны дня, рэгіёна, клімата, ракі ці ветру, нейкай падзеі” [Делёз 2004, с. 41]. Рэгіён – вобласць, тое самае, што мясцовасць, у агульным сэнсе – прастора, мясцовасць, працэс іменнай міфалагізацыі якой нас цікавіць. І хоць разважанні Ж. Дэлёза тычыліся канкрэтных асаблівасцей яго кнігі “Тысяча плато”, яны, на наш погляд, патэнцыяльна кандэнсуюць шэраг ідэй, здольных падштурхнуць даследчыка фальклору. Гаворка вяласяаб двух асноўных модусах індывідуацыі – суб’ектна-аб’ектным і прасторава-часавым. Мяркуем, што іх спалучэнне, суіснаванне, узаемадзеянне былі фактарам, які абумовіў спецыфіку семантыка-аксіялагічных мадэлей міфалагізацыі прыроднай і культурнай прасторы.

Падмурак міфалагізацыі быў трывала закладзены (у першую чаргу псіхалагічна) яшчэ ў архаічны час. І гэта была негатыўная версія. Тагачасны чалавек быў проста траўміраваны прасторай. Магчыма, траўма прасторы – другая па значнасці ў антрапагенезе пасля траўмы нараджэння, пра якую пісаў О. Ранк. Татальная ўлада прасторы вынікала з адсутнасці зоны свабоды ад Іншага – нечага і некага, з размывання граніц унутранага і знешняга. Утварэнне прыстанку – акт згінання знешняй прасторы, якая становіцца мяжой унутранай. Мяжа знікае, калі ўнутраная прастора разгортваецца ў знешнюю. І так бясконца. Прасторавы дыскамфорт, трывога, неспакой – наступствы траўматычнага вопыту існавання ў прасторы. Адзіная форма тагачаснага мыслення – прасторавая, і нават час, як адзначыла В. Фрэйдэнберг, перадаваўся праз прасторавыя катэгорыі, сама ж прастора ўспрымалася ў выглядзе рэчы [Фрэйденберг 1998, с. 25]. Па сутнасці, уся наіўная міфалогія, якую мы называем ніжэйшай, знаходзілася ў полі прасторавых сэнсаў.

“Духі прыродных локусаў” – вынік панавання сінкрытычнага віталістычнага фактара ў свядомасці архаічнага чалавека, які ўспрымаў ўсё, і сябе ў тым ліку, аднолькава. Мы б сказалі, у аднолькавай ступені жывым, хоць і ў рознай ступені рухомым. Структураванне прасторы мела вынікам яе індывідуацыю, прадпасылкай якой стала запачаткаванне паняцця “прыналежнасць”, – зразумела не ў сэнсе матэрыяльнай прыналежнасці аб’екта нейкаму суб’екту. Гэтага якраз яшчэ не было. Той дапрэдыкатыўны стан рэчаў характаразуецца паняццем “манадызм”, г. зн. абсалютнай непадзельнасцю элементаў быцця, якія належаць самім сабе і нікому больш: зямля – зямлі, неба – небу, лес – лесу, вада – вадзе і г. д. Астатнія – усяго толькі назіральнікі, карыстальнікі, спажыўцы, якім стыхіі і з’явы дазваляюць або не

дазваляюць рабіць гэта. Праз тысячагоддзі пройдзе, напрыклад, звычай прасіць у ссечанага дрэва прабачэння і ўскладаць на пень харчовую ахвяру.

Наступная стадыя развіцця прасторавай міфалогіі – сінкрэтычная з нерасчлененасцю суб’екта і аб’екта (прыкладам, лесуна і леса), іх замыканні ў межах агульнага “цела”, за якое яны не выходзяць, а калі гінуць, то разам. Стадыяльныя рэлікты захоўваюцца і ў развітых міфалогіях. Возьмем грэчаскую. Там маці-зямля, багатая і жудасная, застаецца ў сваіх граніцах і дзейнічае праз фізічна адасобленых ад яе дзяцей. Гея, хоць і паводзіць сябе як асоба, ёю зусім не з’яўляецца, заяўляючы пра сябе праз дзетанараджальную функцыю. У алімпійскі перыяд у семантызацыі зямлі актывізуецца два архетыпы – “жудасная маці” і “мудрая старая”. Аднак толькі семантыка “дабратворная маці” адасабляе ад прыроднага “цела” антрапаморфную асобу – багіню Дэметру і іншыя постаці, што атаясамліваюцца з зямлёй. Як вядома, беларуская міфалогія зямлі закансервавалася на даантрапаморфнай стадыі з пазітыўнай семантыкай мацярынства.

Прыведзеныя прыклады сведчаць, што любая этнічная міфалогія, больш дакладна – міфасфера, – рухомая карціна, дзе ўвесь час існуюць, суседнічаюць, пераплятаюцца, інтэгруюцца рознастадыяльныя з’явы, рудыменты і навацыі, тыпалагічнае і лакальнае. Скажам, вадзянік. Калі акцэнтуецца яго сувязь з рэчывам, то ён – душа вады, калі з воднай прасторай, то ён – суб’ектывізаваны вадзяны дух. У адным выпадку гаворыцца, што яго валасы – струменьчыкі вады. На сушы праз колькі часу вадзянік губляе абрысы і гіне, але ажывае, калі яго сухія рэшткі кінуць у ваду [БМ, с. 69]. Паводзіны вадзяніка дубліруюць негатыўную ўласцівасць вірлівай вады: “пераварочвае лодку з чалавекам і цягне на глыбіню” [БМ, с. 71]. Ён так і не набыў пэўнай морфікі. Беларусы ўяўлялі вадзяніка “ці старым дзедам, у якога барада па калена, ці паўчалавекам, ці паўрыбаю” [БМ, с. 72].

Разам з тым зафіксаваны павер’і аб пэўнай незалежнасці вадзяніка ад сваёй стыхіі, што характэрна для іншых існасцей – духаў. Казалі, што ён можа пакідаць сваё жытло, праўда, далёка ад вады не адыходзіць. Ёсць прымхліцы на тэму “вадзянік-госць”. Быццам бы ў выглядзе старога ён наведваецца ў вёскі, заходзіць у хаты, пакідаючы пасля сябе мокрыя сляды, – і крый божа яго пакрыўдзіць, не выказаць пашаны.

Канцэпцыя індывідуацыі прасторы фіксуе цягу мыслення ад аперыравання тоеснасцямі да аперыравання персаніфікаванымі існасцямі, а таксама незавершанасць гэтага працэсу, балансаванне на грані прыродна-чалавечага (зооантрапамарфічнага, стыхійна-антрапамарфічнага і пад.). Калі міфалагізацыі падлягае жыллёвая і

гаспадарчая прастора (хата, хлеў, гумно, лазня, еўня і г. д.), то яе маркёрамі становяцца адасобленыя існасці – хатнік, хлеўнік, гуменнік і г. д.

Паходжанне пазначаных існасцей, якіх вучоныя ў агульным плане адносяць да духаў локусаў, у больш вузкім – да духаў культурнай прасторы, канкрэтна – да хатніх духаў, вельмі цьмянае. Тут не задзейнічана субстанцыяльная мадэль тоеснасці суб'екта і аб'екта, існасці і рэчыва, як, прыкладам, у выпадку з лесуном і лесам, вадзяніком і вадой. Дамавік не тоесны дому, еўнік – еўні, пячурнік – пячурцы, лазнік – лазні. Яны аўтаномныя суб'екты, якім належыць адпаведная прастора, прычым не простыя яе насельнікі, а гаспадары з ярка выражанай рэфлексіяй на знешнія раздражальнікі – лад жыцця сваіх суседзяў-людзей, іх сямейныя стасункі, характар, паводзіны, стаўленне да гаспадаркі і г.д. Беларуская народная традыцыя адназначна адносіла іх да нячысцікаў (пар. З зафіксаванай у выданні 1400 г. пахавальнай малітвай "от проклятыя бhса хороможителя» [СД, 2, с. 121]. Роскід народных меркаванняў у дачыненні генезісу, выгляду і сутнасці "нячысцікаў" вельмі значны: дамавік – "цёмная сіла, якая жыве толькі ў доме", "нябачны гаспадар дома" [НМГ, с. 14]; "іх саздаў Гасподзь, каб у доме было спакойна, каб яны ў доме хазяевам памагалі" [с. 15], "дух, што жыве ў хатах… бландзін, яму гадоў 25" [с. 16], "некаторым ён прадстаўляўся ў чорным пальто ілі ў касцюме з блісцяшчымі пугавіцамі. Некаторым прадстаўляўся мяккім, лахматым" [с. 17]; "яны баяцца сонечнага святла" [с. 19], "баіцца іконы, крыжа, святой вады" [с. 20], "баіцца Бога, уцякае з хаты пры малітве" [с. 21]; "памерлы стары, толькі стаў ён ростам менш", "мой мужык памёр, і цяпер гэты дамавік будзець ахраняць мой дом" [с. 23]; "дамавік з'явіўся з гліны" [с. 25]; "бяскрылы, бясцелы, бязрогі дух" [с. 28]; "усе ляцелі чэрці, і хто куды прызямліўся, той тым і стаў" [с. 29]; "дамавік можа з'яўляцца ў розных абліччах" [с. 30], "дамавыя могуць быць нівідзімыя, а могуць быць і як людзі" [с. 32], "не то чалавечык, не то як кот" [с. 33]; "нячыстая сіла, яны з Богам не кантачуць, яны самі па сабе" [с. 34], "раней дамавыя людзі былі блізкімі родзічамі, але з цягам часу людзі згубілі здольнасць быць нябачнымі" [с. 36]; "хлеўнік – эта дамавік, які жыве ў хляве" [с. 38], "хлеўнік – гэта халера ў хляве", хлеўнікі "беленькія і маленькія, поўзаюць на 4 ножках" [с. 39], хлеўнік мае выгляд "ласціцы", ластаўкі, ён малодшы брат дамавіка [с. 41]; хлеўніка "стараюцца выжыць", ён доіць кароў; "каб абараніць жывёлу ад хлеўніка", выконваюць магічныя рытуалы [с. 42]; "малы худы чалавек", "больш шкодны, чым дамавы" [с. 43]; лазнік – "стары дзед з вялікай сівай барадой", "не баіцца крыжоў і ікон"; "есць 2 духі: адзін ад Бога, другі ад чорта" [с. 44-45]; небяспечны для людзей",

“ажываў, калі затопяць баню” [с. 46]; мара – “страшная жанчына” [с. 140], “дух смерці” [с. 141]; кікімары – заўчасна памерлыя, праклятыя, знесеныя ў падкінутыя чортам дзяўчынкі [с. 138 – 139]. Нягледзячы на дваістае стаўленне да дамавіка, значна пераважае ўяўленне яго больш шкоднікам, чым апекуном гаспадаркі, злоснай, капрызнай, крыўдлівай, помслівай істотай, чым добразычлівай і спагадлівай. “Яго шчыра ненавідзяць” [БМ, с. 25], але вымушаны цярпець. Ад хлеўніка наогул усімі магчымымі сродкамі стараюцца пазбавіцца [БМ, с. 35 – 36].

Для азначэння сутнасці міфічных насельнікаў сядзібы ў рускай традыцыі выкарыстоўваецца вельмі красамоўнае слова *нежыць* (бел. Слоўнікавы адпаведнік “нячысцікі”). Тыпалагічныя рысы нежыці / нячысцікаў наступныя: адсутнасць уласнага аблічча, нябачнасць, здольнасць набываць цялеснасць і карыстацца любой маскай – чалавека, жывёлы, хімеры, “жыццё без душы”, маўлення, плоці. Галоўнае – прыналежнасць да жылой прасторы чалавека, яго падвор’я.

Як толькі людзі пачалі пераходзіць да аселага ладу жыцця, адразу прыйшлі ў рух механізмы індывідуацыі прасторы якасна іншай у параўнанні з прыроднай. Траўматычны вопыт асваення адкрытай прасторы, аморфныя ўяўленні аб небяспецы, што мае звышнатуральную прыроду, далі ў канчатковым выніку сферу асобных прасторавых існасцей, абмежаваных у сваім існаванні падвор’ем. Яны не продкі-апекуны, не першыя памерлыя ў гэтай хаце, не тагасветныя прышэльцы, не мерцвякі, не прывіды, не чартаўшчына ці д’ябал [гл. Даль, 2, с. 518].

Згодна з У. Дабравольскім, аўтаномныя існасці з паралельнага свету: “Нябачна ад людзей у чалавечым жытло вядуць дамавікі сваё існаванне, п’юць, ядуць, смуткуюць і радуюцца, нараджаюцца і паміраюць… Дамавікі нас бачаць, а мы іх – не. Раней людзі часта бачылі дамавікоў… і цяпер дастойным людзям паказваюцца дамавікі…” [БМ, с. 20]. Паводле М. Нікіфароўскага, прасторавыя існасці – асобны клас стварэнняў: “Дамавік ад чарцей адстаў, а да людзей не прыстаў” [БМ, с. 20]. Сувязь чалавека з іх светам не праходзіць бясследна і мае фатальныя наступствы: “чалавек робіцца задумлівым, маўклівым ці гаворыць коратка, больш рыфмаю – тым больш бесталкова, чым глыбей сувязі; ён адасабляецца і заканчвае ці вар’яцтвам, ці самагубствам” [БМ, с. 20]. Такім чынам, для чалавека пастуліруецца прынцыповая неператадольнасць мяжы, немагчымасць зазірнуць за край рэальнасці, небяспечнасць кантактаў з існасцямі паралельнай прасторы, хоць часам тыя спрыяюць гаспадарчай дзейнасці, абараняюць “гэтую” парстору ад варожых нападаў, папярэджваюць аб няшчасцях і г. д.

Падвядзем некаторыя вынікі.

Зыходная кропка будучай міфалагізацыі прасторы – успрыманне яе ў выглядзе рэчы, а канстантны стрыжань яе індывідуацыі – архаічнае разуменне паняцця "прыналежнасць" як "аўтапрыналежнасць" (зямля прыналежыць зямлі, вада – вадзе, прастора – прасторы). Часовыя стаянкі архантропаў на шляху блукання ў пошуках ежы былі першымі вузламі прасторавай сеткі, кандэнсатарамі цьмяных пачуццёвых уяўленняў аб няпэўных існасцях, што акаляюць чалавека, знаходзяцца побач ці за спіною. Па сутнасці, гэта праекцыя ўласных страхаў на навакольнае асяроддзе, тое, што называецца траўмай прасторы. Фінальныя вузлы прасторавай сеткі знамянуюць пераход ад аселага ладу жыцця: гэта дом (у агульным сэнсе), хата, падвор'е, пакой, асобныя часткі жылой і гаспадарчай прасторы. Разам з імі фарміруецца клас якасна іншых міфічных існасцей: яны з'яўляюць сябе выключна на жыллёва-гаспадарчай плошчы.

Мадэліраванне выгляду і якасцей прасторавых існасцей з альтэрнатыўнай, можна сказаць, паралельнай, рэальнасці заснавана на трох узаемазалежных прынцыпах: натуральнай нябачнасці для людзей, шырокім полімарфізме пры матэрыялізацыя ў "гэтым" свеце, наяўнасці маркёраў "іншасці" (цялесныя заганы, наздольнасць да чалавечага маўлення, прасторавая абмежаванасць і да т. п.).

Калі з цягам часу саматоеснасць прасторавых існасцей пачынае размывацца, яны канстытуіруюцца праз пазнейшыя культы і суб'екты (напрыклад, культ мёртвых, культ продкаў, іншых апекуноў чалавека і яго гаспадаркі). Адсюль семантычная какафонія, уласцівая міфічным насельнікам сялянскага падвор'я. Менавіта таму ў дачыненні прапануемых вучонымі версій іх генезісу нельга ўпэўнена сказаць, сапраўдныя яны, абмежаваныя ці памылковыя. Цяжка аддаць перавагу якой-небудзь адной, бо і астатнія меркаванні маюць рацыю, а некаторыя наўпрост грунтуюцца на мясцовых фальклорных матэрыялах.

Міфалагічная індывідуацыя прасторы сялянскага падвор'я – гэта, на наш погляд, тыповы шлях стварэння вобраза свайго "іншага", бо псіхалагічная напружанасць метаапазіцыі *я – іншае* амаль не змякчаецца: дамінуе адмоўная семантыка, больш актуальны акцэнт на "іншы", чым на "свой". За камбінацыяй розных сэнсавых элементаў амаль губляецца зыходнае ядро вобразаў, гістарычна звязаных з перманентным працэсам "прысваення" чалавекам прасторы, фарміраваннем стратэгіі жыццеўладкавання. Высветліць агульную тэндэнцыю працэсу іменнай міфалагізацыі прасторы – сціплая задача нашай працы.

Літаратура

1. БМ: Беларуская міфалогія: дапам. / уклад. У. А. Васілевіч. – 2-е выд. – Мінск: Універсітэцкае, 2002. – 208 с.
2. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка: т. 1-4 / В. Даль. – Т. 2. М.: Русский язык, 1979. – 779 с.
3. Делёз, Жиль. Переговоры. 1972-1990 / Жиль Делёз. – Санкт-Петербург: Наука, 2004. – 234 с.
4. НМГ: Народная міфалогія Гомельшчыны: фальклорна-этнаграфічны зборнік. – ЛМФ "Нёман", 2003. – 320 с.
5. СД: Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти т. Т. 2 / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1999. – 697 с.
6. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1988. – 800 с.

Марозава Т. А. (Мінск)

ЖАНРАВА-ВІДАВАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ ФАЛЬКЛОРУ ВОЛЬНАЧАСАВАЙ СУБКУЛЬТУРЫ ГОРАДА
(на прыкладзе субгруп фанатаў, геймераў і хакераў)

Гарадская культура у другой палове XX – пачатку XXI ст. неаднаразова разглядалася як аб'ект даследавання у працах сацыёлагаў, культуролагаў, педагогаў, часткова фалькларыстаў. Увагу даследчыкаў прыцягвалі працэсы сацыяльных і эканамічных зменаў, якія адбываюцца ў жыцці гарадскога насельніцтва Беларусі, арганізацыя і правядзенне адпачынку ва ўмовах горада, гістарычнае мінулае канкрэтнага горада ў яго цеснай сувязі з традыцыйнай культурай беларусаў і спробы аднаўлення гэтых сувязей праз правядзенне гарадскіх мерапрыемстваў (святаў горада, фестываляў і г. д.). Аднак гарадскі фальклор як адна з яскравых праяў гарадской культуры пакуль што не стаў аб'ектам навуковага разгляду беларускіх фалькларыстаў. Выключэнне складаюць даследаванні студэнтаў і выкладчыкаў філалагічнага факультэта БДУ, часткова – БДПУ імя М. Танка. Чаго нельга сказаць пра рускую фалькларыстыку, у якой гарадскі фальклор ужо 15 год з'яўляецца адным з напрамкаў вывучэння (МДУ імя М. Ламаносава, рэгіянальныя ВНУ). Рускімі вучонымі назапашаны дастатковы вопыт у тэарэтычным вызначэнні з'яў сучаснага гарадскога фальклору, усе набыткі якога заснаваны найперш на выкарыстанні паняцця субкультуры. Па меркаванні Т. Б. Шчапанскай, субкультура – гэта камунікатыўная сістэма, здольная да самаўзнаўлення ў часе [1, с. 27]. Дадзеная камунікатыўная сістэма мае наступныя складнікі:

– сацыяльны ўзровень, які ўключае сувязі (іх тыпы, канфігурацыі і інш.) і супольнасці (структуры), зададзеныя гэтай культурай, а таксама мадэлі паводзінаў, нормы і рытуалы, якія падтрымліваюць гэтыя структуры;

– знакавы ўзровень, які фіксуе ўласна культурны код: сімволіку, ідэалогію, карціну свету.

Такая мадэль дазваляе фіксаваць у палявых умовах і ўлічваць у працэсе апісання максімальную колькасць канкрэтных асаблівасцей культуры, уяўляючы іх суадносіны ў рамках цэлага (культуры як камунікатыўнай сістэмы), а таксама дапамагае супаставіць матэрыялы па розных субкультурах [1, с. 28].

Праведзены намі аналіз матэрыялаў рэгіянальнага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ (далей – ВНЛ БФ БДУ) з боку суаднясення дадзенай матрыцы да вывучэння гарадскога фальклору паказаў, што выкарыстанне паняцце "субкультура" да розных аб'яднанняў вельмі шырокае. На нашу думку, варта ўвесці ва ўжытак відавое драбленне "субгрупа" у дачыненні да канкрэтных суполак, аб'яднанняў па інтарэсах, месцах баўлення часу, прафесійнай дзейнасці і г. д. Адпаведна ў нашым разуменні субкультура – гэта камунікатыўная сістэма, якая ўключае ў сябе ад адной да некалькіх субгруп. У сувязі з гэтым, напрыклад, да субкультур горада на сённяшні дзень можна аднесці полаўзроставую, вольначасавую, карпаратыўна-прафесійную, рэлігійную[6]. У межах полаўзроставай маладзёжнай субкультуры вылучаюцца субгрупы ўласна маладзёжная (студэнцкая, армейская) і дзіцячая; у вольначасавай – субгрупы фанацкая, байкерская, рэпаўская, талкіеністы, геймеры, хакеры, турысты, парашутысты і інш.; у карпаратыўна-прафесійнай – камп'ютарная, блатная, лагерная, экстрэмальная (аліпіністы, спелеёлагі, пажарнікі), спартыўная і інш.; у рэлігійнай – праваслаўная, каталіцкая, пратэстанцкая, баптысцкая, іудзейская, мусульманская і інш. На нашу думку, дадзены падзел палягчае вывучэнне ўнутрысістэмных сувязей, якія "падтрымліваюць" існаванне канкрэтнай субкультуры.

У межах дадзенага артыкула нас будзе цікавіць фальклор вольначасавай субкультуры ў складзе такіх субгруп, як фанацкая, геймерская і хакерская, што абумоўлена наяўнасцю фактычных матэрыялаў менавіта гэтых субгруп у рэгіянальным архіве ВНЛ БФ БДУ.

---

[6] Мы разумеем, што дадзены падзел не можа быць прызнаны ўніверсальным па прычыне недастатковасці фальклорных запісаў, якія маюцца ў рэгіянальным архіве ВНЛ БФ БДУ. Адпаведна класіфікацыя можа быць удакладнена па меры з'яўлення такіх запісаў, або абвергнута.

Фанацкі фальклор

Сваю назву фанацкая вусная мастацкая творчасць атрымала ад назвы яе носьбітаў – фанатаў. Фанаты – гэта людзі, якія выражаюць жарсную адданасць чаму-небудзь. Як правіла, у якасці аб’екта жарснага пакланення выступаюць:

1) асоба і дзейнасць вядомага арціста шоу-бізнеса, кіно, тэатра, эстрады, цырка і інш.;

2) спартыўныя каманды краіны ці, часцей, пэўныя клубы;

3) асоба, дзейнасць і нават асобны твор пісьменніка.

Зыходзячы з запісаў, найбольшае распаўсюджанне ў Беларусі атрымаў фанацкі футбольны фальклор. На другім месцы па колькасці зафіксаваных твораў дзейнасць прадстаўнікоў шоу-бізнеса, прычым зусім не айчыннага: тут дамінуе расійская эстрада, потым замежная і толькі пасля беларуская. Часткова прадстаўлены фанацкі фальклор, звязаны з творчасцю пісьменнікаў – модных замежных, рускіх, беларускіх.

У жанрава-відавом плане фанацкія творы досыць разнастайныя. У адпаведнасці з назвамі інфарматараў у асяроддзі фанатаў функцыянуюць *крычалкі і рачоўкі, эпіграмы, тосты, абрады, песні-пераробкі, прыгаворкі, пасвячэнні*. Аналіз твораў паказаў, што большасць з іх можа быць класіфікавана па функцыянальным прынцыпе, які дазваляе падзяліць названыя творы на наступныя абагульняючыя групы.

Творы-лозунгі *(крычалкі і рачоўкі, эпіграмы, тосты, футбольныя пасвячэнні, прыгаворкі),* якія валодаюць яскравым агітацыйна-прапагандысцкім сэнсам. Яны падзяляюцца на дзве ўнутрыжанравыя разнавіднасці, у залежнасці ад таго, КАМУ – аб’екту пакланення ці іншаму аб’екту (найперш саперніку, другому выканаўцу, пісьменніку) – яны прысвечаны. Адпаведна гэта творы на падтрымку СВАЙГО аб’екта пакланення і ганебныя творы на дыскрыдытацыю саперніка. Сярод твораў першай групы ў колькасным плане найбольш шматлікія *крычалкі, рачоўкі і футбольныя прысвячэнні* (у якіх у якасці галоўнага персанажа твора выступае канкрэтны ігрок каманды ці трэнер, што атрымалі агульнае прызнанне фанатаў і таму ўзнагароджваюцца вялікай павагай). Напрыклад, крычалкі: “*С тобой, «Торпедо», за нами победа!”*[7]*;* “*Когда мы едины, мы непобедимы!”; “Нужен гол, нужен два, нужен кубок УЕФА!”*; рачоўкі: “*Вперед, наш клуб! Вперед, родной! // Мы за тебя стоим горой! // Вперед, наш клуб! Вперед, наш клуб! // Все от тебя победы ждут!*”; футбольныя прысвячэнні: “*Всем соперникам конец – // У нас в команде Юсипец!”.*

---

[7] Тут і далей выкарыстаны матэрыялы рэгіянальнага архіва ВНЛ БФ БДУ.

Да ліку твораў другой групы – ганебных – могуць быць аднесены *эпіграмы*, дастаткова вялікая колькасць *рачовак* і *прыгаворкі.* Напрыклад: прыгаворка: "*Собаки любят мясо, // Вороны любят сыр, // А я люблю "Ювентус", // "Ювентус" – мой кумир"*.

Ганебная эпіграма:

Наши парни лучше ваших,
Наши парни – молодцы,
Наши парни вашим парням
Обломают все концы.

Творы рытуальнага характару – *абрады*, якія рэгламентуюць паводзіны фанатаў у канкрэтных сітуацыях: на спартыўных спаборніцтвах, канцэртных выступленнях, вечарах сустрэч з кумірам і інш. Цікавай асаблівасцю *абрадаў* з'яўляецца іх амбівалентны характар: яны здольныя выяўляць як станоўчыя ўзоры паводзінаў, так і яскрава дэструктыўныя. Прычым гэта не звязана з адмоўнымі ці станоўчымі адносінамі да аб'екта пакланення ці ІНШЫХ аб'ектаў, як гэта назіраецца ў крычалках ці эпіграмах. Хутчэй за ўсё традыцыйнасць паводзінаў тут абумоўлена псіхічным эфектам скучанасці, калі дзейнічае не індывід і нават не група, а апантанасць натоўпу. Напрыклад:

ВОПРОС: – Что вы делаете, когда назначен штрафной или угловой удар? Усть ли для этого специальное название?

ОТВЕТ: – Мы шаманим. Начинаем трясти сетку [металлическое ограждение верхнего ряда трибун – **Т. М.**] *над последними сиденьями, топать ногами и кричать что-то среднее между О и У. Сначала тихо, когда футболист разбегается, и громче, пока не ударит, а потом резко все молчат.*

Лірычныя творы ўяўляюць сабой, як правіла, апрацоўкі вядомых песень, таму часцей за ўсё інфарманты называюць іх *песні-пераробкі*. У такіх творах калі ад знакамітага твора пакідаецца толькі мелодыя як добра ўсталяваны ў свядомасці канон, а тэкст трансфармуецца ў залежнасці ад патрэб кантэксту. Вось прыклад перакробленай песні на матыў вядомай "Одессы":

Эх, "Динамо", жемчужина футбола!
Эх, "Динамо" не может жить без гола!
Эх, "Динамо", ты самый лучший клуб!
Цвети, "Динамо", ты наш любимый друг!

Фальклор субгрупы геймераў і хакераў

На памежжы прафесійна-карпаратыўнай і вольначасавай субкультур знаходзяцца *субгрупы геймераў* (ад англ. game – гульня) *і хакераў*. З аднаго боку, яны адносяцца да групы прафесіяналаў, якія добра ведаюць магчымасці камп'ютара і сетак Інтэрнета, ствараюць

праграмнае забеспячэнне і ў цэлым валодаюць тэхналогіямі, якія практычна недасягальныя для звычайных карыстальнікаў. Яны з'яўляюцца вытворцамі камп'ютарнага прадукта, але не заўсёды (або зусім не) атрымліваюць за яго грошы. Абедзьве субгрупы аб'ядноўвае здольнасць да вытворчасці і азарт, аднак паміж імі ёсць важнае адрозненне: калі геймеры з'яўляюцца актыўнымі азартнымі ўдзельнікамі камп'ютарных гульняў, то "дзейнасць хакераў накіравана на стварэнне праграм, даступных для ўсіх, дапамога ў тэсціраванні такіх праграм, апублікаванне карыснай інфармацыі, дапамога ў падтрымцы працы інфраструктуры Інтэрнета (*белыя хакеры*) або для ўласнага ўзбагачэння незаконным шляхам (*чорныя хакеры, або квакеры*)" [1, с. 15].

Мы можам класіфікаваць жанрава-відавы склад твораў субгрупы геймераў і хакераў наступным чынам:

– ***прыказкі і прымаўкі***, якія трансліруюцца як у сетцы Інтэрнет, так і ў асяроддзі праграмістаў-камп'ютаршчыкаў. Такія творы насычаны спецыяльнай лексікай, аднак у жанравым плане ўяўляюць сабой пераробкі вядомых традыцыйных прыказак. Напрыклад, *"Семеро одного дисплея не ждут", "Семь бед – один Reset", "Легко, как два байта переслать"*;

– ***афарызмы і творы-квінтэсенцыі "народнай камп'ютарнай мудрасці"*** (азначэнне дадзена самімі носьбітамі). Першыя не з'яўляюцца пераробкамі вядомых думак ці знакамітых выказванняў, а ў новым ключы дапрацоўваюць іх працяг, раскрываюць вядомую дагэтуль думку па-свойму, спецыфічна. Напрыклад, афарызм *"Наша жизнь – ирга. С великолепной графикой, но ужасной задумкой. Системные требования не всегда дотягивают"*. "Народная мудрасць" – гэта суцэльна кантамінацыя, якая арганізуецца па ўзоры мелодыкі і слоў вядомых песень або рытміцы вядомых вершаў, якія могуць быць аб'яднаны з казачнай канцоўкай, якая заключае абавязковую ўласную выснову. Напрыклад, *"Если глюк оказался вдруг // и не друг, и не враг, а баг…// то помни, что жизнь – игра, в которой нет setap'а. // Тут и сказочке Escape, а кто не понял – F1";*

– ***смехавыя формы – жарты, пытанні-загадкі, пародыі на парады (або дрэнныя парады) і анекдоты***, якія даступныя для разумення не толькі носьбітам субгрупы, але і звычайным карыстальнікам-"чайнікам". Яны насычаны тэрмінамі і паняццямі з камп'ютарнай сферы, прычым калі ўласна жарты выкарыстоўваюць названую лексіку суцэльна, то пытанні-загадкі спрабуць змадэляваць мастацкі свет па літаратурным або фальклорным ўзоры-клішэ, які ў спалучэнні з камп'ютарнымі паняццямі набывае жартаўлівы эфект. Напрыклад, жарты:

“Поступило предложение внести дискеты по 1,2 Мб и 720 Кб в “Красную книгу”; “Объявление в магазине: “В продаже появились конфеты “Мишка на сервере”; “Объявление на столбе: “Лечу от запоев, табакокурения, лишнего веса и Интернета”; “На экране сообщение: “Коврик для мыши совершил недопустимую операцию и будет свернут”.

Або пытанне-загадка:

Вопрос: – Где у А. С. Пушкина упоминается про проблему обслуживания локальных сетей неквалифицированным персоналом?

Ответ: – Прибежали в избу дети,
Второпях зовут отца:
– Тятя, тятя, наши ***сети*** [вылучана намі. – **Т. М.**]
Притащили мертвеца!;

– ***электронныя “лісты шчасця”*** – творы магічнага характару, якія рапрацоўваюць вядомую яшчэ ў ХХ ст. сітуацыю з паштовым атрыманнем і наступным абавязкова памножаным адсыланнем лістоў, здольных паўплываць на добры лёс. Эпісталярны стыль у такіх празаічных творах заменены на накіроўваюча-павучальны з яскравым дамінаваннем пагрозлівых наступстваў у выніку невыканання патрабаванняў. Напрыклад, *“Это письмо счастья – ваша судьба. Скопируйте его и отправьте по 50-ти первым попавшимся адресам, и будет вам счастье большое, неисчерпаемая виртуальная память, увеличенная вдвое скорость вашего слабенького процессора и страница в Интернете без глюков. А если вы не сделаете того, что требуется, то не видать вам больше цветов на мониторе, винчестер через день и вовсе подорвется, а шарик в мышке превратится в квадратик”*;

– ***малітвы*** як спроба ствараць свае ўласныя тэксты па аналогіі з малітвамі. Пры гэтым дастакова стабільна ў розных геймерска-хакерскіх субгрупах у якасці ўзору выбіраецца малітва “Отча Наш”. Напрыклад:

Молитва программиста

Отче наш иже еси в моем PC! Да святится имя и расширение твое, да придет прерывание твое и да будет воля твоя! TETRIS насущный дай нам на каждый день. И прости нам вирусы наши, как копирайты прощаем мы. И не ввергни нас в Stack Overflow, но избавь нас от зависания, ибо твое есть адресное пространство, порты и регистры, Во имя CTR’a, ALT’a и святого DEL’a, ныне и присно во веки веков, RETURN!” [3, с. 145].

Такім чынам, на прыкладзе аналізу жанрава-відавога складу фальклору субгруп фанатаў, геймераў і хакераў мы паказалі, што большасць твораў вольначасавай субкультуры горада арыентавана 1) на выяўленне камічнага эфекту, 2) падпарадкавана ідэі дэкларавання

СВАЙГО свету і 3) фарміруецца па агульных заканамернасцях з выкарыстаннем уласных спецыфічных традыцый на фоне гарадской культуры.

Літаратура

1. Щепанская Т. Б. Традиции городских субкультур // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. С. 27–33.
2. Маслаченко С. В., Рязанцева Т. В. Субкультура хакеров / С. В. Масланченко, Т. В. Рязанцева. – Минск, Белпринт, 2005.
3. Шумов К. Э. Профессиональный мир программистов // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. С. 128–164.

Морозов А. В. (Минск)

ВЛИЯНИЕ ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ НА СОЦИОКУЛЬТУРНУЮ ДИНАМИКУ ФОЛЬКЛОРНОГО ТВОРЧЕСТВА

Одной из характерных особенностей современной эпохи, активно исследуемых гуманитаристикой, является феномен глобализации (*англ.* global – всеобщий, всемирный), который понимается многими политологами и общественными деятелями как процесс углубления в масштабах всей планеты многообразных связей, достижения качественно нового уровня интегрированности, целостности и взаимозависимости в мире, прежде всего в экономике, финансах, политике, праве и постепенно в других областях социокультурной жизни.

Диапазон позиций по отношению к глобализации крайне широк: от безудержной апологетики, восторгов и умиления (что свойственно, в основном, праволиберальным силам Запада и соответствующим политическим структурам в постсоветских странах) до полного отвержения и проклятий в адрес глобализма, идущих со стороны политических и общественных деятелей слаборазвитых стран Азии, Африки, Латинской Америки. Очевидно, что различие позиций вызвано в том числе и неразработанностью научной теории существующих глобальных проблем современности.

В условиях глобализации происходит становление единого социокультурного пространства, т.е. действуют тенденции, ведущие к единообразию мировой экономики и культуры. Формируются не только глобальные политические, экономические и финансовые сети, но и происходит соответствующая социокультурная адаптация, приводящая к расширению общемировой культуры. Однако эти тенденции не

отменяют социокультурного разнообразия, а также самобытности культур малых и больших народов. Напротив, в современном мире проявляется не только явление «этнического возрождения», но и устойчивость или возрождение разнообразных цивилизационных полюсов, которым свойственны общие основополагающие духовные ценности, идеалы, ментальные характеристики, а также устойчивые особые черты в социально-политической организации, экономике, культуре.

Наряду с универсализацией одних аспектов или сетей взаимодействия, глобализация дает простор разнообразию других объектов или субъектов. Более того, присущий постиндустриальному информационному обществу плюрализм означает не только сохранение прежнего разнообразия, но и усиливающийся спрос на такое разнообразие. Поэтому присутствующая в современной науке антиномия мироведческих и цивилизационных исследований отражает различные измерения мировых процессов: «мир един и разнообразен». Утрата или забвение традиционных основ культуры любого народа представляет собой невосполнимую потерю для мировой цивилизации.

Важнейшее значение в условиях глобализации приобретает проблема сохранения нематериального культурного наследия славянских народов и его основы – фольклора, которых играет важнейшую роль в духовной жизни наших народов, столетиями выполняя разнообразные функции: эстетическую, познавательную, воспитательную, мировоззренческую, игровую. Межпоколенная передача апробированных культурно-историческим опытом и представленных в фольклоре правил, норм, традиций, эстетических канонов – залог устойчивости и жизнеспособности любого общества. Основными носителями аутентичного фольклора являются пожилые люди, от которых фольклористы и в начале XXI столетия записывают произведения народной поэзии и прозы. Часто традиционные песни составляют основу репертуара людей 30–40-летнего возраста, а загадки и частушки можно услышать и от школьников. Интересуется народной традиционной песней и молодежь, которая усваивает многое из того, что встречается в устном бытовании, а в некоторых случаях проявляет к народной песне и более практический интерес. В ряде деревень исполнительницы рассказывали участникам фольклорных экспедиций, что местные девушки записывали от них обрядовые песни, главным образом свадебные, и после исполняли их на свадьбах. Все это свидетельствует о том, что значительная часть огромного фольклорного наследия восточных славян еще не утратило своего значения в духовной жизни современников.

Фольклорная традиция непрерывна, и проводить резкую границу между народной культурой дописьменного времени и современности – значит лишать фольклор статуса искусства. Действительность не только является объектом художественного моделирования, но во многом обуславливает способы существования и новые модификации фольклора.

Современное народное творчество неразрывно связано с аутентичным фольклором и нередко выходит из него. Вместе с тем социокультурная динамика фольклорного творчества в первом десятилетии XXI столетия опосредована сущностными характеристиками этносоциального развития в условиях глобализации (универсализация ценностей, урбанизация, информатизация и межкультурное взаимодействие наряду с самоидентификацией и возрождением традиций в рамках национальных государств). Основная закономерность функционирования фольклора восточных славян на современном этапе историко-культурного развития – преобладание в народном творчестве принципиально новых явлений посттрадиционного фольклора городского населения, который активно взаимодействует с массовой культурой по содержанию и стилистике, функциональности и ценностным ориентациям. При этом сама массовая культура воспроизводит многие родовые свойства фольклора (его дидактические и социально-адаптивные функции, тенденции к утрате авторского начала, господство стереотипа и т. д.), что весьма облегчает подобную связь. Городской фольклор русских, украинцев и белорусов в большей или меньшей степени опирается на национальные традиции и в то же время имеет много общих черт, особенно в песенном репертуаре, значительную часть которого составляют фольклоризированные произведения поэтов. Современные формы посттрадиционного, главным образом городского фольклора обладают повышенной способностью к тематической и эстетической интернализации своей продукции (тогда как традиционный фольклор локален и регионален), наконец, свою продукцию она воспроизводит «серийно», в виде немыслимых для устного творчества идентичных копий, чему способствует распространение постфольклорных явлений посредством Интернета).

Семантика и аксиологические значения современного песенного и прозаического творчества белорусов, русских и украинцев претерпевают значительные изменения в условиях доминирования информационной культуры и изменения среды функционирования посредством дальнейшей субкультурной дифференциации восточнославянских социумов. Наличие вербальной специфики – арго и сложившегося фольклора – служит наиболее яркими и легко фиксируемыми

признаками существования субкультуры, а часто и её единственными внешними проявлениями. Кроме того, наблюдается нарастающий эффект этносоциальной «ареальности» фольклорных явлений с присущей каждому из них специфической семантикой. Ярко проявляется тенденция к большей творческой активности микросоциума: круг носителей фольклорного репертуара и соответствующих аксиологических значений часто оказывается меньше, чем конкретная социальная среда; можно говорить о наличии репертуара/распространённости и соответствующей семантики не только в рамках какой-либо субкультуры, но и одной компании, скрепляемой общими интересами. В создании постфольклорных произведений наиболее активна молодёжь, которая реализует свой творческий потенциал в следующих модификациях: студенческом, туристском, фанатском и солдатском фольклоре, творчестве программистов, антиглобалистов и т. д.

Традиционный («классический») обрядовый и необрядовый фольклор моделировал действительность дедуктивным методом: вечные ценности лишь отражаются в частностях жизни – общее является главным. Логика постфольклора работает в обратном, индуктивном направлении: фрагменты мозаичной действительности складываются в картину мира – здесь важнее конкретика. Произведение традиционного фольклора, отражая действительность, направлено в прошлое: в нем сохраняется связь с древнейшими пластами культуры: жизнь деревни, не знавшей письменности, веками оставалась статичной как в материальном, так и в идеологическом смысле. В фольклоре разных народов (в том числе и белорусского) типология возникала как в результате независимого творчества (т. н. типологические сходства), так и в результате традиционнного наследования фальклора одинакового для близких народов исходного творчества (генетическая типология, например, у белоруского, славянских и балтских народов). Повторяемость также могла явиться результатом межэтнических контактов, распространения произведений в результате заимствования (миграционная типология).

Современное общество информативно перегружено, поэтому постфольклорный текст связан с множеством фрагментов действительности, в том числе и культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически актуальным содержанием. Наряду с передачей постфольклорных явлений посредством Интернета одно из важнейших направлений социокультурной динамики фольклора восточных славян в XXI веке –

распространение народных культурных ценностей в средствах массовой информации (радио, телевидение, кино, печать) и знакомство с ними в школе. В результате ведущей тенденцией в развитии народных традиций останется ориентация преимущественно на вторичные формы, или фольклоризм, для которых характерно включение элементов, маркирующих этническое сознание в современные бытовые и эстетические системы (музыка, мультфильмы, литература, национальный костюм, который одевают по праздникам, и т. д.). Так, анекдот постепенно из определённого фольклорного жанра превращается в поликультурные явление. Он обогащает повседневный речевой обиход, добавляя к цитатам из популярных книг, кино- и телефильмов ключевые фразы анекдотов.

Из всех фольклорных видов плодотворное развитие свойственно песенному и танцевальному творчеству, как правило, в рамках самодеятельных и профессиональных коллективов, а также на специализированных факультетах отдельных учебных заведений. Тексты постфольклорной прозы восточных славян принимают непосредственное участие в процессе мифологизации городского пространства посредством бытования разнообразных легенд, преданий и меморатов – неизбежной черты городской культуры, под которой понимается «приручение» горожанином среды своего обитания, внесение «человеческого измерения» в городской мир.

Для постфольклорной формы народного творчества понятие «устности» уже не является основополагающим. Сущностные характеристики посттрадиционного фольклора детерминированы семиотическими (общность ценностных ориентаций, символики, культурного кода, картины мира) и поведенческими свойствами (ритуалы, правила, нормы, модели и стереотипы поведения) городских субкультур Беларуси, России и Украины, которые могут быть классифицированы по принципу консолидации соответствующих общностей: половозрастным; социально-профессиональным и (или) досуговым; этническим и (или) религиозным; территориальным. В современных социокультурных условиях утилитарно-практический характер семантики и аксиологических значений (в широком контексте) традиционных произведений сменяется развлекательностью постфольклорных произведений с чётко выраженной гедонистической, рекреационной и (или) манифестационной направленностью.

Проведённый анализ показал, что для социодинамики фольклорного творчества в условиях глобализации характерно:

– преобладание принципиально новых явлений посттрадиционного фольклора городского населения, который активно взаимодействует с массовой культурой;

– активное использование традиционных песенных жанров в репертуаре современных профессиональных исполнителей;

– резкое увеличение удельного веса городского фольклора в его различных модификациях, связанных с потребностями субкультур;

– изменение жанрового состава – выдвижение на первый план жанровых комплексов либо относительно недавнего происхождения (например, городские песни и анекдоты), либо существенно модифицированных – современных меморатов и преданий (в том числе неомифологических);

– «серийное» воспроизведение постфольклорных произведений с помощью современных электронных средств информации, прежде всего в Интернете.

Прогрессивным силам важно выработать свою стратегию и модель глобализации, активно участвовать в ее процессах, реструктурировать их в интересах устойчивого развития различных стран и народов, сохранения и преумножения культурных ценностей. Глобализация должна работать на благо всего человечества, а не на интересы «избранных» творцов «нового мирового порядка».

В условиях глобализации важно реализавать задачу формирования единого славянского культурно-информационного пространства по фольклорному творчеству и его регионального, национального и транснационального опосредования с помощью современных электронных средств информации.

Приемко О. В. (Минск)

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ЖАНРОВОМ ПОЛЕ БЕЛОРУССКОЙ СВАДЕБНОЙ ПОЭЗИИ

В последние десятилетия неоднократно предпринимались попытки с новых позиций осмыслить специфику народного творчества, характер творческих процессов в народной культуре – материальной и духовной. Однако на сегодняшний день проблема далека от окончательного решения. Открытым остается вопрос, каким образом устное народное творчество, система с канонизированным выражением и столь же стандартизированным содержанием, совмещает традиционность и способность к развитию. Ответ на него, возможно, поможет найти разрабатываемая представителями белорусскими фольклористами концепция интегративных процессов, благодаря постоянному действию которых фольклорные тексты успешно

соединяют, казалось бы, несоединимое – статику, которая не столь уж статична, и динамику, имеющую границы, совмещают традицию и изменчивость. Под «интегративными процессами» подразумеваются разноплановые, разноуровневые процессы взаимодействия фольклора с внешней информационной средой, представленной природными, культурными, ментально-психологическими феноменами [1]. В устном народном творчестве именно они стали универсальным адаптивным механизмом, обеспечивающим жизнеспособность, развитие, неповторимость национального фольклора. Очевидно, что разработка общей модели функционирования интегративных процессов предполагает их типологизацию. По мнению одного из авторов, известной белорусской фольклористки Р. М. Ковалевой, при выявлении сетки *интегрантов* необходимо проводить конкретные исследования с обязательным выходом за границы отдельного факта, текста, явления и учета определенного контекста [1]. Сетка интегрантов довольно широка, что позволило исследовательнице выделить общие и частные случаи. Реализацию одного из частных случаев (на уровне жанр-жанр в комплексе свадебных песен) мы рассматриваем в данной статье.

Наше исследование, проведенное с учетом принятой в отечественной фольклористике традицией разделения свадебных песен на заклинательные, ритуальные, величальные, лирические и шуточные, показало, что не все произведения отвечают установившимся жанровым представлениям; жанровую принадлежность большинства из них можно определить лишь относительно. Очевидно, что в свадебном фольклоре постоянно происходят процессы, способствующие зарождению, развитию и затуханию тех или иных поэтических явлений, что приводит к размыванию жанровых границ. Проблема интеграции жанров в белорусской свадебной поэзии была поставлена А. С. Федосиком, Л. А. Малаш, отмечавшими, что «…названные песни (ритуальные, заклинательные, величальные, шуточные и т.д. – О. П.) в чистом виде составляют меньшую часть белорусской свадебной поэзии» [3, с. 17], однако до конца пока не разработаны. Анализ межжанровой интеграции свадебных песен позволил не только констатировать факт взаимодействия и взаимопроникновения жанров, но и дал нам возможность обнаружить вполне определенные закономерности этого процесса, в какой-то мере объясняющие как механизм возникновения контаминированных жанров, так и их динамику. Ю. Г. Круглов, занимавшийся проблемами определения жанровых границ русских свадебных песен, считает, что явление интеграции жанров — «процесс стихийный, в котором нельзя усмотреть каких-либо закономерностей» [2, с 8]. Это положение может быть и верно для русской свадьбы, однако

совершенно не отражает специфики белорусской. Своеобразие последней состоит в том, что свадебные песни белорусов с момента своего возникновения выполняли не только правовую и магическую, но и эстетическую функции. Со временем роль эстетического фактора возрастала. «Протокольных» песен становилось все меньше, они насыщались эмоционально-оценочными элементами. Поэтическая и обрядовая сущность произведений существенно не трансформировалась; изменения касались в большей степени формальной стороны песни. Ослабление правовой и магической функции поэтических произведений и укрепление позиций эстетической функции привело к контаминации жанров. Проведенное нами исследование свидетельствует, что явление межжанровых трансформаций достаточно широко распространено в белорусской свадебной поэзии. Мы выяснили, что интегрирование осуществляется на уровне функции, композиции и содержания песен.

Анализ функционального плана свадебных песен показал, что каждый жанр выполняет в обряде кроме основной функции ряд дополнительных. Например, ритуальные песни, при сохранении доминирующей функции — формировать обрядовое действие, фиксировать его совершение — выполняли дополнительно ряд нагрузок, характерных для песен других жанров, то есть величали, передавали обрядовые чувства, заклинали и даже веселили собравшихся. Лирические песни, в свою очередь, могли направлять обрядовое действие, идеализировать, заклинать и т. д. Свадебная эстетика определяла аналогичное полифункциональное бытование и других жанров свадебных песен при сохранении стержневой нагрузки вербального текста в неизменном виде.

Композиция поэтических произведений также представляет доказательства интегрирования свадебных песен. Основными композиционными формами являются повествование и монолог, в процессе бытования переходящие из одного жанра в другой.

Поэтическое содержание вербальных текстов целиком зависит от функции жанра. Однако постоянное взаимовлияние свадебных песен наложило отпечаток и на их содержание. Например, объектом изображения ритуальных песен стал не только обряд; в них встречаются элементы заклинания благополучия, величания участников ритуала, отголоски обрядовых переживаний свадебных персонажей. Анализ показал, что основой, определяющей содержание песни любого жанра, является обряд, развертывание ритуального действия во времени и пространстве. Например, обряд выпечки коровая определяет тематику песен, его сопровождающих. Ритуальные тексты извещают о выпечке обрядового хлеба, призывают приступить к его украшению и т.д.; в

величальных звучит идеализация коровайниц, величается коровай; лирические песни передают чувство радости присутствующих, что хлеб удался; шуточные содержат насмешку над коровайницами (отметим, что коровай никогда не был объектом изображения шуточных песен), то есть, какова бы ни была жанровая принадлежность песни, ее содержание и тематика всецело зависят от движения обряда, от месторасположения текста в сфере ритуала. Поэтому именно на содержательном уровне произведения демонстрирует факты более активного интегрирования жанров в контексте свадебной обрядности.

Литература

1. Ковалева Р. М. Интегративные процессы в белорусском фольклоре // Этнокультурное развитие Беларуси в XIX – начале XXI в.: Материалы Междунар. научно-практ. конф., 19-20 мая 2010 г., г. Минск. Минск, 2010.
2. Круглов Ю. Г. Русские обрядовые песни. М., 1982.
3. Малаш Л. А. Вясельныя песні // Вяселле. Песні: У 6-ці кн. Мінск, Кн. 1. 1980.

Сабуць А. Э. (Гродна)

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫ АСПЕКТ ПАЭЗІІ Р.БАРАДУЛІНА

Як вядома, пафас народнасці ў творчасці таго ці іншага пісьменніка грунтуецца на плённай сувязі з жывым народным словам, з народнай свядомасцю. Досыць паказальнай у сэнсе характару спалучэння літаратурных і фальклорных традыцый выглядае паэзія Рыгора Барадуліна, дзе духоўны вопыт фальклору ёсць частка паэтавага жыццёвага вопыту, дзе сыноўняе сэрца сыноўняе сэрца *«біблію слова матулінага»* (іменна свяшчэнна-непераўзыдзенае біблейскае) беражэ да скону, бо яно – слова – хлеб для душы яго.

Запазычаныя і ператрансфармаваныя Барадуліным народныя здабыткі досыць арганічна і тонка ўпісваюцца ў кантэкст фальклорны і кантэкст індывідуальна-аўтарскі. Прычым адно жывіць і ўзбагачае другое. Паэма памяці «Бяроза з лістам гаварыла...» – узор псіхалагічнай глыбіні і мастацкай дасканаласці светаразумення народнага і паэтавага. Твор раскрывае духоўна-паэтычную натуру маці быццам знутры – голасам маці прамаўляе паэт, з голасам маці пераклікаецца і ягоны голас, ад чаго створаныя карціны развітання прасякнуты шчымлівым пачуццём суму і самоты. Іншасказальны вобраз-сімвал бярозы – асноўны сродак мастацкай выразнасці ў дадзенай паэме. Вобраз маці-бярозы (устойлівы фальклорны вобраз) перарастае ў вобраз глыбокага трагічнага напаўнення. Матыў асенняй народнай песні (дарэчы, у

барадулінскай лірыцы даволі моцны акцэнт журботна-восеньскага) з болем і горыччу дыктуе развітальныя ноткі:

Бяроза з лістам
Усю восень гаварыла:
– А мой лісточак,
А мой зялёненькі,
Ты ж мяне пакідаеш...[1, с. 178]

Значнае месца ў творы адведзена прыродзе як вытоку шматграннай народнапаэтычнай сімволікі. Прыём антрапамарфізму – надзяленне бярозы чалавечымі якасцямі – разгортваецца ў ёмкі метафарычны вобраз-сімвал жанчыны-пакутніцы. Паэма вылучаецца інтанацыйнай зладжанасцю і сугалоссем маналогаў і дыялогаў, якія бяруць на сябе кампазіцыйную арганізуючую ролю. *«На ганках // Драмалі суботы»* [1, с. 183], – шчыруе паэт у спавядальным маналогу, асацыятыўна напоўненым і падтэкставым сэнсам: субота – абагуленае ўвасабленне жаночай адзіноты. У некранутым дакорам дыялогу з родным *борам*, што стаіць смутны і *«дошак на труну // Для маці даў, зямляча»* [1, с. 177], *зязюляй «баравін ушацкіх»*, што не захацела быць шчодрай у дзень нараджэння мамы; *з самой маці,* якая сурочыць тугу сыну-паэту, чуюцца незваротны боль і адчай, выказаць які паэт асмеліўся словамі матчынай песні. У радках песні маці скандэнсаваны зямны боль і паяднанне маці-зямліцы (бо ці не маці і зямля – абедзве – нараджаюць, кормяць і, нарэшце, забіраюць да сябе ў сны і вечны дол?):

...Г р а б о в ы д о ш к і
С ц і с н у л і н о ж к і...
С ы р а я з я м л я
Н а с э р ц а л я г л а...[1, с. 181]

Матыў сіроцтва моцна адчувальны ў фальклорнай паэзіі ўвогуле; адметны ёмістымі народнымі інтанацыямі ён і ў Барадуліна: *«Песня сірочая // Не адчыніць // Дзверы нямыя: // Няма ў іх клямак. // І няма тых крамак, // Дзе прадаюць мамак...»* [1, с. 181]. Пытальныя (*«Што смуцен, // родны бор?»* [1, с. 176]) і клічныя (*«Паменей ведай трун, // Часцей кладзіся ў зрубы!..»* [1, с. 178]) інтанацыі ўзмацняюць эмацыянальны змест твора. Паэтыка паэмы вызначаецца багатым арсеналам зваротказў (напрыклад, родны бор – *«зямляча»*, *«мой любы»*, *«вястун зеленачубы»*), параўнанняў (*«А мятлік, // Як анёл, што ў рай // Хацеў»* [1, с. 176]), паўтораў (*«Цякла смала, // Цякла // У набіркі нявінна. // Была царква, // Была, – // Засталіся руіны...»* [1, с. 177]), сталых інверсіраваных эпітэтаў (*«– Нябось, бяроза, // Нябось, белая»* [1, с. 178]), вобразна-сімвалічных паралелізмаў (бяроза з лістом – маці з сынам), устойлівых зрашчэнняў (*«бяда-пабіруха»*), памяншальна-ласкальных слоў (*«сынок»*,

«зялёненькі», *«мой лісточак», «кукулка», «ножкі»* і інш.), гутарковаразмоўных канструкцый (*«Я к табе вясной буду»* [1, с. 179])*,* *паклонаў («...Дзень добры, // мама! // Паклон, // Ушаччына...»* [1, с. 175]), воклічаў (*«А мой зялёненькі»* [1, с. 178]) і інш. Інтанацыйна-рытмічная арганізацыя песеннага тэксту паэмы абумоўлена дакладнай трохкратнай сумежнай рыфмай:

Я к табе вясной буду,
З табой шумець буду,
Цябе зяляніць буду... [1, с. 178]

Такім чынам, народныя песні для Барадуліна — даніна мацярынскага скарбу, выток ягонага народнага светабачання, моватворчасці. Згадаем, што лёс народнай песні скразным матывам праходзіць праз паэзію Р.Барадуліна («Ад сівых гадоў...», «Матчына песня...», «На сцэне «Лявоніхі» тупат спорны...», «Янку Купалу» і інш.).

Фальклор уліваецца ў творчасць паэта з глыбіні жыцця ўшацкага – невынішчальнага і благаслаўлёнага вясковага духу. Барадулінская вернасць народнаму ўвогуле бярэ выток у хатнім, вясковым. Так, аўтарскае народнае светаразуменне жывіцца з прачула-ўсвядомленага паняцця «хатняга»: і той першы надой, на які маці *«Ксцілася, // плакала, // Богу дзякавала»* [1, с. 50], і той нядзельны чысты абрус, *«толькі што пакачаны качалкай, // каляны»* [1, с. 56]*,* і той апрабаваны ўпершыню ў жыцці сялянскі тэст, *«старажытнейшы самы»* – то барадулінскае прычашчэнне, *«каб хатнім стаў неспасціжымы свет»* [1, с. 14]. Багатую сімволіку набывае ў творчым мысленні паэта вобраз аратая і вобраз раллі**.** Так, па-сялянску зямныя «жылістыя» трывалыя вобразы стогу, выгану, каня, пашы, статку, аратая і раллі паглыбляюць канцэпцыю прыродна-быційнага ў нацыянальным фальклоры, мацуючы повязь з жыватворнымі вытокамі (*«Зямлі аратайны розум // Ніколі душой не крывіў»* [1, с. 67]) і набываючы адметны барадулінскі голас.

Святы адзіна-дадзены хатні трыпціх маці–матчына хата–Ушаччына ўзыходзіць у паэтавым разуменні да асэнсавання роднасных сімвалічных паняццяў матчына хата–парог–бацькаўшчына–дарога; жыта (хлеб)–жыццё–доля (лёс); радзіма–род–нашчадак–крэўнасць. Знітаваны гэтыя пракаветныя вобразы-сімвалы настолькі шчыльна, што ўспрымаюцца як непадзельнае цэлае. Вобраз **маці** асноватворны для Барадуліна ў згаданым паняційным ланцужку. Прадонная неабдымнасць духоўнага (найперш) і душэўнага свету маці Акуліны Андрэеўны жывіць у барадулінскім уяўленні згаданыя народна-сімвалічныя паняцці як знакі радаводнай памяці**.** Прызнаем, што з аўтарскіх вобразаўсімвалаў (купалаўскага званара, танкаўскага лірніка, панчанкаўскіх сініх касачоў, броўкаўскага макавага зерня) душэўна-прачулы **барадулінскі**

вобраз матчынай хаты адметны непадробным адчуваннем святасці і светласці жыцця, верай у невынішчальны дух гэтага спадчынна-духоўнага храма. Разам з тым многія народнапаэтычныя вобразы знаходзяць індывідуальна-аўтарскае вырашэнне. Сярод традыцыйных народнапесенных вобразаў-сімвалаў явару, каліны і таполі ў Я.Купалы, дубу ў Я.Коласа, страцім-лебедзя і жытнёвага васілька ў М.Багдановіча, бярозы ў А.Куляшова, чырвонай рабіны ў П.Броўкі, арла ў М.Танка – ў мастацка-творчым арсенале Р.Барадуліна ключавымі выглядаюць вобразы бору і туману. Бор найперш выступае паэтавым суразмоўнікам. У паэтавым светабачанні традыцыйна-народны вобраз туману як увасабленне тугі і смутку, нявызначанай будучыні малюецца ў вобразе сівога старажылы і паэтавага двайніка (*«Памру – зраблюся // Туманам сінім»* [1, с. 43]).

Прыроднае і чалавечае ў светабачанні Барадуліна злітыя жыватворным духам. Міфічная метафарызацыя свету, першародная асацыятыўнасць цалкам раствараюцца ў адлюстраванні прыродных адухоўленых з’яў барадулінскіх твораў, дзе не апошнюю ролю выконвае аўтарскае разуменне меры і гармоніі. У паэтавым неардынарным уяўленні ствараюцца арыгінальныя, па-народнаму красамоўна вымаляваныя вітанні (*«Добры вечар, // салавей знаёмы!»* [1, с. 59]), зычэнні і падзякі (*«Дзякуй тым стагам // І тым стажынкам, // Што хмялілі ночы мурагом»* [1, с. 363]), дараванні (*«Дарую мокрым верасам»* [1, с. 108]), заклінанні (*«Вятры! // Я вас заклінаю, // прашу, як братоў...»* [1, с. 57]) і інш.

У паэзію Р.Барадуліна арганічна ўваходзяць разнастайныя жанравыя фальклорныя інтанацыі песні, плачу, галашэння, прыпеўкі, замовы, праклёну, заклінання, легенды і падання, балады, прыказкі, прымаўкі, дзіцячага фальклору і, нарэшце, сатыры і гумару. У аснову многіх твораў Р.Барадуліна пакладзены паданні (ушацкае паданне пра самаахвярнасць маці ў вершы «Святло», паданне пра ўзнікненне Мінска над Свіслаччу – у «Каменнай баладзе»), легенды (вершы «Птушкамі колісь былі цыганы...», «Дуброўка» і інш.), казачныя матывы (вершы «Мяккія рукі», «Верасовачка» і інш.). У барадулінскай фальклорнай паэзіі пульсуюць інтанацыі дзіцычых лічылак і загадак (*«Боб-гарох не малочаны, // На ток не валочаны, //Рэкі крывавыя – // Не малочныя»* [1, с. 47]).

Неад’емнай рысай нацыянальнага характару беларусаў з’яўляецца гумар з характэрнымі дасціпнымі кпінамі, іранічнымі паджартоўваннямі, аптымістычным смехам і, вядома, цвёрдай непрымірымасцю да ўсяго несправядлівага і амаральнага. Народны гумар, пачуты сярод людзей на роднай паэту Ушаччыне, Барадулін па-майстэрску апрацоўвае і ашчадна

беражэ як найдаражэйшую спадчынную даніну бацькаўшчыны. Сабраныя ўшацкія прыказкі, прыбабунькі, небыліцы (дзе прысутнічае таксама некананізаваны гумар) у неардынарнай кнізе «Здубавецьця» (1996) маюць цалкам аўтабіяграфічную падсветку. Бо ўсё *«выдуманае й нявыдуманае, нішто й нешта, прастакаватае й хітраватае, вясёлае й сумнаватае»* [2, с. 8] з самага пачатку пазнання слова было для Барадуліна ўшацкім гумарам, ушацкім досціпам, ушацкім характарам:

А вушацкія ведалі смак
У вусім,
Бо жыццё любілі.
Слова,
Як на Вялічка мацак,
Правяралі на зуб —
Зубілі.
Рэчы ўсе называлі так,
Як назваццa хацелі рэчы. [2, с. 5]

Багатым народным самабытным здабыткам аўтара сталі ўнаследаваныя прыбабунькі – слова чыста ўшацкае, па прызнанні самога паэта, яно — ад маці і баялася пры маці, пры бабулі (часам яго называюць «прыбабулькі»). Прыбабунькі палоняць невычэрпным багаццем душы і моўнапаэтычным хараством. Прыказкі і прымаўкі, ёмістыя метафары, маляўнічыя эпітэты, нечаканыя параўнанні і гучныя рыфмы, каламбур і досціп увасоблены ў настальгічна-прачулай атрыбутыцы нацыянальнага характару пад'ялдычкаў (*«– Хлеб-соль ! // – Ядзім ды свой»* [2, с. 77]), хуткамовак (*«Пракоп // Пралез праз строп, // Праз крупы, праз муку й праз падкруп'е»* [2, с. 81]), загадак (*«Сядзіць Савасьцей // Бяз скуры, бяз касьцей»* (Куча) [2, с. 84]), слоў матчыных з Вушаччыны (*«Ждала, ждала й жданкі паела»* [2, с. 93]). Згаданыя прыбабунькі прасякнуты непадкупным пачуццём мудрага, смешнага, годнага, натуральнага – заключанага ў жывым гаваркім слове. Яны – прыбабунькі – працяг жыцця ўшацкага, жыцця народнага.

Красамоўным сведчаннем жыццялюбства ўшачан выглядаюць іхнія песні, папеўкі, якія (як і ўся народная паэзія) не пазбаўлены скаромных слоў і вобразаў. Думаецца, гучанне народнага песеннага слова паэтавых землякоў, якія *«разгаўляюцца словам скаромным // І ня лічаць яго бессаромным»* [2, с. 6], – то ад паганскай бяспекі прадаўжэння нязводнасці роду. Трапны і дасціпны гумар ушацкіх песень і папевак ратуе іх выканаўцаў ад забыцця і занядбання, пераліваючыся ўсімі колерамі і адценнямі смехавой гамы.

На канкрэтных творах ушацкага народнага гумару відавочна, што ў высока адухоўленым лірычна-эмацыянальным і хай сабе грубавата-

экспрэсіўным гаваркім слове-«здубавецці» крыецца моцная стыхія жыццялюбства (дарэчы, гэта адметная барадулінская творчая рыса). Ушацкі фальклор – даніна барадулінскай арыгінальнай вобразнасці і моватворчага вопыту. Такім чынам. фальклорная традыцыя жывіць гумарыстычна-сатырычную плынь барадулінскай паэзіі – бадай, адну з вызначальных рыс паэтавай натуры.

Немалаважным падаецца тое, што пры даследаванні тэмы «Рыгор Барадулін і фальклор» слушна кіравацца двума момантамі – рознымі бакамі адной з’явы. Першае – калі Барадулін настолькі моцна раствараецца ў фальклорнай стыхіі, што досыць нялёгка адрозніць **народнае і індывідуальна-аўтарскае.** І другое – калі відавочна **пераўвасабленне, зліццё дзвюх эстэтычных сістэм – фальклору і міфалогіі.** Менавіта ад паганскай настальгіі часта адштурхоўваецца паэт. Тады фальклорна-паэтычная вобразнасць набывае «таямнічую» вобразнасць, непасрэдную рэальную быційную прыроду, натуральную лучнасць жывога.

Літаратура

1. Барадулін, Р. Збор твораў: у 4 т. / Р.Барадулін. – Мінск: Маст. літ., 1996. – Т. 1. Вершы. – 479 с.
2. Барадулін, Р. Здубавецьця / Р.Барадулін. – Мінск: выд. ТАА «Паліфакт», 1996. – 158с.

Семушина Е. (Краснодар)

ЖЕРТВА КАК ПОЛЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МИФОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРА В СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

О тесных связях между мифологией и фольклором говорили многие исследователи: В.Я.Пропп, А.Н.Афанасьев, С.А.Неклюдов и другие. Миф рассматривается как одна из наиболее архаичных форм сознания человека. Основная функция мифа – удовлетворить потребность в целостном знании о мире. Миф – явление общекультурное, общечеловеческое. Это подтверждается большим количеством похожих сюжетов в мифологических рассказах разных стран мира. Фольклор же является следующей ступенью развития человеческого сознания и отличается от мифа, возможно, лишь формой, тогда как содержание остаётся общим: попытка объяснить и упорядочить знания о мире.

Особую поэтичность мифам придают национальные особенности. И мифы славян в отношении самобытности и оригинальности одни из самых ярких.

Славянская мифология – тема увлекательная и загадочная из-за отсутствия письменных текстов. Но, как указал в одной из своих статей Неклюдов, мифологическим текстом мы можем считать не только привычные нам письменные документы, но и некоторые символы, явления, предметы, которые заключали в себе некий сакральный смысл для наших предков.

Собиранием и восстановлением славянских мифов занимались следующие учёные: В.В.Иванов, В.Н.Топоров, Б.А.Рыбаков, А.Н.Афанасьев, А.А.Потебня, В.Я.Пропп, Мелетинский, С.Ю.Неклюдов и многие другие.

Жертвоприношение как обряд – непременная составляющая любой мифологии. С.А.Токарев выделяет пять аспектов жизни древнего человека, которые сопровождались жертвоприношениями:

1.Техника первобытного охотничьего хозяйства.

2.Возрастно-половые взаимоотношения.

3.Межплеменные отношения.

4.Обращение с умершими.

5.Зачаточные формы социального расслоения. [7]

Ниже будет рассмотрено, какое развитие эти аспекты получили в фольклоре и как это соотносится с мифологией. Но сначала несколько слов о понятии жертвы.

Исследуя суть жертвы как таковой, её структуру, мы пользовались предположениями и выводами Тайлора.

Тайлор рассматривает жертвоприношение как составляющую первобытной культуры. Отсюда следует, что жертвоприношение, имевшее для первобытного человека очень определённую и понятную структуру (структура обряда жертвоприношения была понятна за счёт понимания цели и мотивов этой жертвы) со временем теряет свою ясность и чёткость, остаются лишь символы, уже непонятные, но которые можно объяснить, обратившись к прошлому. По Тайлору, от понимании жертвы как *дара* человечество постепенно переходит к пониманию жертвы как *лишения.* Первоначально *«жертвоприношение есть приношение даров божеству как человеку».* [8](Ключевое слово – «дары») Развиваясь, забывая, наполняя старые, необъяснимые, формы новым содержанием, человечество приходит к новому учению о жертвоприношениях – *теории лишения.* Суть её не в том, чтобы божество получило дар, а чтобы приносящий дар пожертвовал им. Эволюция понятия приводит к смещению акцентов.

В фольклоре этот процесс не только не остался незамеченным, но и получил логичное и по-своему необходимое продолжение. Мы рассмотрим изменение понятия жертвы на примере народных сказок.

Немного слов о сказке как жанре. Одним из наиболее авторитетных исследователей народных сказок является Афанасьев.

Афанасьев говорит о том, что сказка чужда всего исторического, предмет её повествования – не человек, а разнообразные явления всей обоготворяемой природы, «чудесное сказки есть чудесное могучих сил природы» [9] . То есть сказка и миф почти уравниваются в выполняемых ими функциях: сказка, как и миф, призвана рассказывать об устройстве мира. Более того, по заявлению Афанасьева, слово и миф образовались одновременно.

Народные сказки – это явление неоднородное. Традиционно выделяются четыре типа сказок: волшебные, сказки о животных, социально-бытовые и анекдотические.

Наше внимание будет сконцентрировано на *волшебной сказке.* Она представляется нам ближайшей «родственницей», преемницей мифа. О взаимоотношениях мифа и волшебной сказки В.Пропп говорит так: «Внешнее начало процесса перерождения мифа в сказку сказывается в откреплении сюжета и акта рассказывания от ритуала. Момент этого открепления от обряда есть начало истории сказки, тогда как её синкретизм с обрядом представляет её доисторию.» [3] При смене родового строя сакральность мифа разрушается, подменяется, и повествование об обрядах становится не более, чем повествованием, сказкой. Также из-за перемены строя из жизни уходят, исчезают, забываются обряды, ценности – остаётся лишь смутная ассоциация и отношение (почтительное, боязненное, радостное).

Итак, в начале было слово… Это слово мы теперь называем мифом. Миф не мог существовать без обрядов, его сопровождающих. Жертвоприношение – обязательная часть любого обряда. Но даже внутри одного строя понимание обряда меняется. В начале люди богам «дарили», отдавали лучшее, пытаясь задобрить богов, расположить их к себе. Со временем, этот процесс отследить почти невозможно, сама ценность даров отходит на второй план, и более важным становится чувство почтительности, желания умилостивить богов. Хотя внешне всё остаётся тем же. Только что жертвы, может быть, стали выбираться менее затратные: главной ведь становится не жертва сама по себе, а мотивировка. И логично, что со временем на первое место выходит идея жертвования как отречения, лишения себя чего-то дорогого

Вернёмся к пяти аспектам жизни древнего человека, сопровождающиеся жертвоприношениями. Пропп доказывает, что волшебная сказка имеет своей основой два древнейших цикла из этих пяти: цикл инициации и цикл представлений о смерти. И всё разнообразие народных волшебных сказок – не более, чем варианты

одной сюжетной схемы. «Сложение этих двух циклов даёт уже почти все (но всё же не все) основные слагаемые сказки.» [4, стр.309]

Точного описания обряда жертвоприношений в сказках нет. Но это неудивительно, учитывая, что сказки не имели никакой мистической нагрузки, они не ставили перед собой задачу передать будущим поколениям информацию о том, как правильно приносить жертву. Нет. Сказки передают лишь форму, то, что видно со стороны без всякого объяснения мотивировки. Отсюда их «сказочность». Но часто в сюжетах встречаются эпизоды, требующие *отдать*. Предположив, что эти эпизоды являются отголосками описания действительных жертвоприношений, рассмотрим сказочные сюжеты, требующие отдачи. Например, в сказке «Отдай то, чего дома не знаешь» царь говорит водяному: «Какой хочешь возьми *откуп,* только отпусти». Сын же после ищет того, «кому отец меня запродал, когда я только на свет родился» . Сюжет явно входит в цикл инициации.

В сказке «Золотая яблонька», чтобы выполнить задание, девочка должна положить в правое ухо бычку (т.е. отдать) кудель и веретено. Здесь жертва сливается с образом чудесного помощника.

В сказке «Семь Симеонов» герой так обращается к царевне: «Ваше высочество! Я сей кошки не продаю; а если она вам угодна, то вам её дарую» Жертва представляется не как обряд, а как почитание.

Или: требования царя, змея построить дворец, испечь хлеб как вариант жертвы почитания, когда важен процесс жертвоприношения, а не жертвуемый предмет.

Во всех этих случаях мы видим вариант жертвоприношения. Не с мистической, обрядовой стороны, цель которого – повлиять на духовный мир, а со стороны человеческой, внешней.

В сказках остатки обряда жертвоприношения как теории дара и как теории лишения сосуществуют.

Но наиболее интересным представляется на наш взгляд следующее. Пропп отмечал, что часто в сказках мы видим «перевёрнутый» обряд. «Особым случаем переосмысления мы должны считать сохранение всех форм обряда с придачей ему в сказке противоположного смысла или значения, обратной трактовки.» [4, стр.11]Страшась того смысла, который скрывался за словами мифа, рассказчики сказок меняли местами действия и героев обряда. Так, например, непонятный и потому страшный обряд инициации подвергается следующим изменениям: (один из вариантов) не Баба-Яга съедает Иванушку, а Иванушка сажает Ягу в печь.

Предположим, что похожие изменения затронули не только обряд инициации, но и жертвоприношения как неотъемлемую часть жизни

древних славян. Появляется фигура Дарителя, существа из другого мира. Чаще всего это Баба-Яга или некий старичок, а то и чудесное животное, наделённое необычайными возможностями. Также функцию Дарителя иногда выполняет чудесная жена. Закономерен вопрос: какие функции принадлежат Дарителю? Передача чудесного предмета или средства герою. Даритель каким-то образом понимает, в чём нуждается герой, и подаёт ему это.

Чем вызвана такая подмена? Нежеланием приносить дары или протестом против жрецов, которым-то материальная оболочка даров и доставалась. (Потому что боги принимали лишь душу дара) Или другой вариант. С развитием представлений о мире и о человеке как части этого мира было замечено, что не волен человек над силами природы, тем более над духовной жизнью. И то, что боги приносят дар человеку, свидетельствует об осознании человеком своей беспомощности и неспособности. Заметим, что только после получения дара герой обретает силу для свершения подвигов. («Иван-Царевич и Солнцева сестрица» : и дала ему на дорогу щётку, гребёнку да два моложавых яблочка; «Масенжы дзядок»: дал коня, одежду, меч и серебряное яблоко; «Иван, крестьянский сын и мужичок сам с перст, усы на семь верст»)

Интересно, что подобный процесс переосмысления жертвы происходит и в христианстве. Вместо того, чтобы требовать в жертву тельцов, овнов и т.д., как это было в Ветхом Завете, в Новом Завете Бог приносит в жертву Себя. Можно предположить, что переосмысление обряда жертвоприношения является следствием не только универсальности мышления, но и влияния христианства, которое как мировоззрение не полностью, но вытесняет язычество.

На основании проведённого исследования можно сделать вывод, что

1) сказка и миф – родственные понятия;
2) в сказке наблюдается переосмысление обрядов, являющихся частью мифа;
3) жертвоприношение как часть обряда, следовательно, тоже подвергается изменению, что в сказке формально выражено в появлении фигуры Дарителя.

Литература

1. А.Н. Афанасьев, Народные русские сказки в трёх томах
2. А.Н. Афанасьев, Народ-художник, Москва, 1986
3. В.Я. Пропп, Морфология сказки, Москва, 1969
4. В.Я. Пропп, Исторические корни волшебной сказки, Москва, 2000
5. А.А. Потебня, Символ и миф в народной культуре, Москва, 2000

6. К.П. Кабашников, А.С. Федосик, А.В. Цитавец, Народная проза, Минск, «Белорусская наука», 2002
7. http://annals.xlegio.ru/other/small/tokarev.htm
8. http://www.sati.archaeology.nsc.ru/library/taylor/taylor.html
9. http://slavya.ru/trad/afan/index.htm

Андрэева В. В., Пятровічава Л. І. (Мінск)

ТЭКСТАЛАГІЧНАЯ ДАКЛАДНАСЦЬ АЎТАРСКАГА ТЭКСТУ ЯК ЧЫННІК РЭЦЭПЦЫІ МАСТАЦКАГА ТВОРА

Пры аналізе рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі мастацкага тэксту, як правіла, не прымаюцца ў разлік нятворчыя аспекты гісторыі тэксту. Вывучаюцца механізм, варыянты прачытання, аднак практычна ніколі не гаворыцца пра дакладнасць аўтарскага тэксту. Вылучаецца трыадзіная структура «аўтар (яго задума) — тэкст — чытач», у якой не закрануты працэс данясення тэксту да чытача.

Вывучэннем гісторыі тэксту займаецца тэксталогія. Яе асноўным метадам з'яўляецца філалагічны аналіз тэксту, заснаваны на разуменні твора і ўсёй літаратуры як сістэмы, абумоўленай жыццём грамадства, з улікам разнастайнага кантэксту, як вузкага, на ўзроўні слова, гэтак і шырокага гісторыка-літаратурнага [1, с. 84]. Культурна-гістарычны кантэкст, літаратурнае атачэнне пісьменніка, а таксама роля асобы ў стварэнні мастацкага тэксту і ўдзел у гэтым працэссе чытача складаюць комплекс чыннікаў, якім варта было б замяніць першы складнік трыадзінай структуры ў разглядзе рэцэпцыі і інтэрпрэтацыі твора. Такі падыход робіць тэксталогію базавай дысцыплінай філалогіі [2, с. 64].

Адной з цэнтральных праблем тэксталогіі з'яўляецца дакладнасць аўтарскага тэксту, яго адпаведнасць творчай волі (задуме) пісьменніка. Сучасная тэксталогія, адмовіўшыся ад ранейшага практычна-эдыцыйнага прызначэння, пакінула за сабой права і абавязак ацэньваць характар таго ці іншага варыянту твора, на базе вывучэння самога тэксту і яго гісторыі казаць пра ступень яго блізкасці да задумы аўтара, а таксама тлумачыць незразумелыя моманты і рэкамендаваць той ці іншы тэкст чытачу.

Звычайны чытач успрымае тэкст як скончаны твор, без варыянтаў і рэдакцый, усе варыянты прачытання базуюцца на адной застылай форме. Для яго, на жаль, не існуе ваганняў аўтара, рэдактарскіх заўваг, пазатэкставай ідэйнай барацьбы, культурна-гістарычных абставінаў ці ўплыву літаратурнага атачэння. За раман «Каласы пад сярпом тваім» адказвае толькі яго аўтар, Уладзімір Караткевіч, за аповесць «Мёртвым не баліць» — у адказе адзін Васіль Быкаў. «З песні слова не выкінеш» — вось прынцып, якім кіруецца чытач.

Яркі прыклад — допіс у інтэрнэце пра В. Быкава. Чытач, даверыўшыся тэксту, які мае перад вачыма, абвінавачвае Быкава ў

«любезнасці… ў дачыненні да КПСС», прыводзячы фразу з аповесці «Сотнікаў» (1969): «Праўда, за пяць партызанскіх месяцаў ён [Сотнікаў] нешта зрабіў для свайго абавязку грамадзяніна, байца і камуніста» [3]. Наіўны чытач не бярэ ў разлік час напісання аповесці і не ведае яе гісторыі. А між тым, ва ўспамінах Васіля Быкава можна прачытаць: «…Барыс [Сачанка] па-сяброўску адкрыў сакрэт рэдактарскіх закідаў да аповесці — адсутнасць у ёй вобразаў камуністаў. <…> Сачанка сказаў… што ён гэта выправіць у адзін момант, і, пагартаўшы рукапіс, знайшоў здатнае месца. Во тут і напішам: Сотнікаў — камуніст» [4, с. 263]. Важна адзначыць, што ў перакладзе на рускую мову, які выйшаў у часопісе «Новый мир» раней за арыгінальны тэкст, Сотнікаў застаўся беспартыйным, а па-беларуску фраза дагэтуль перадрукоўваецца з выдання ў выданне.

Простаму чытачу такі падыход можна дараваць. Калі ж у ролі чытача выступае крытык, інтэрпрэтацыя якога ў стане ўплываць на масы (ці чытач ставіць сябе на месца крытыка), неабходна разгледзець адэкватнасць яго прачытання, якая непасрэдна залежыць ад тэксталагічнай дакладнасці аўтарскага тэксту.

Літаратурна-мастацкія творы, напісаныя і апублікаваныя за савецкім часам, у другой палове 20 стагоддзя, ствараліся пад жорсткім кантролем. Уплыў сацыялістычных догматаў не абмяжоўваўся забаронай пісаць пра нейкія тэмы, ідэйным ціскам — ён прайшоўся па рукапісах чырвоным алоўкам цэнзара і шэрым, але не менш катэгарычным — рэдактара. Такі блізкі яшчэ час пакінуў нам у спадчыну літаратуру з заклееным ротам.

Крытыкаў савецкага часу цікавілі не толькі і не столькі думкі аўтара. Іх хваляваў уплыў мастацкага твора на масы. Літаратуры не дазвалялася быць люстэркам жыцця, вобраз апошняга старанна «прыхарошваўся», падганяўся пад устаноўкі партыі. Кіроўныя колы імкнуліся стварыць сваю рэальнасць — не толькі ў жыцці, але і ў мастацкім творы. В. Быкаў называў гэта «забойствам твора» [4, с. 252]. Але ж твор — скалечаны, зменены да непазнавальнасці, заставаўся ў дыскурсе, змяняў грамадскую свядомасць. І працягвае змяняць дагэтуль, бо практычна ніводны тэкст другой паловы 20 стагоддзя не быў даследаваны тэксталагічна.

Творца адлюстроўвае рэчаіснасць, у якой жыве, а таксама ў нейкім сэнсе праграмуе будучыню. У межах творчай задумы ён змяшчае свой космас. У. Караткевіч быў вельмі адукаваным і глыбока мудрым чалавекам, ён тонка адчуваў пульс чалавецтва. І натуральна, што яго адчуванне вылівалася і на старонкі найважнейшага з яго твораў — рамана «Каласы пад сярпом тваім» (1965). Сёння стаўленне Караткевіча

(у вобразе Алеся Загорскага) да царквы, абрадавасці, традыцыйнасці прасачыць у рамане досыць складана. Аднак адно апісанне, змешчанае аўтарам на самым пачатку твора, расставіла б усё на свае месцы: Караткевіч — сын свайго народа, ён цёмны селянін і чалавек высокай культуры адначасова. Але сцэна першай бяседы з бацькамі, эпізод, калі хлопчык паднімае упушчаны пад стол хлеб і цалуе яго, воляю часу была пазбаўлена адной фразы: «Гэта было як цалаванне крыжа ў царкве». У гэтым эпізодзе была містычная ўзаемасувязь хлеба надзённага і ежы духоўнай, фіксавалася прыродная мудрасць народа. Але на двары — другая палова 20 стагоддзя, і на адной шостай частцы сушы рэлігія абвешчана опіюмам для народа, а хлеб надзённы ўзведзены ў культ. І кавалак хлеба згубіў для чытача сваю містычную сутнасць, пакінуўшы ў свядомасці толькі цяжкі працэс яго здабыцця. Сімвалічна, што сёння падлетак узросту Алеся Загорскага, як правіла, аднолькава абыякава ставіцца і да крыжа (рэлігіі, духоўнасці), і да кавалка хлеба (працы). А раман «Каласы пад сярпом тваім» так і друкуецца ў ідэалагічна правільным, на думку савецкіх крытыкаў, варыянце.

Задача творцы — не апісальная, а стваральная. Караткевіч не імкнецца стварыць дакладную карціну свайго часу, але малюе лепшае, тое, за што любіць беларусаў. Таму немагчыма ігнараваць выхаваўчую ролю твора. Беларусы, чытаючы Караткевіча, не правяраюць трапнасць яго пісанняў — яны давяраюць аўтару і таксама пачынаюць любіць жыхароў Падняпроўя і беларусаў цалкам. Прачытаўшы раман, чытач верыць, што беларусам, як сцвярджае Караткевіч, не ўласціва пляткарыць, хоць сам, магчыма, штодня сутыкаецца з плёткамі. Аднак не любая рыса, прапанаваная пісьменнікам у якасці характэрнай для яго народа, магла прайсці цэнзуру. У кніжнае выданне рамана «Каласы пад сярпом тваім» не ўвайшлі словы Алеся Загорскага з першага раздзелу другой кнігі: «…той, хто хоць раз данёс, той не мае права зямлю таптаць, на таго ўсе людзі пляваць павінны». Але ж ці можна рабіць высновы пра твор, пазбаўлены гэткага этычнага экстрэмума?

Месца, якое вылучалася для В. Быкава ў літаратуры 2-й паловы 20 стагоддзя, кіраванне рэцэпцыяй яго твораў найбольш зручна прасачыць па сучасных расійскіх публікацыях. В. Быкаў да сёння лічыцца ў расійскім літаратуразнаўстве ваенным празаікам — менавіта таму, што расійскі чытач, якому прапануюць лічыць Быкава «сваім пісьменнікам», не знаёмы з познімі творамі празаіка, яму не далі магчымасць праз гуманістычны змест апошніх яго тэкстаў інтэрпрэтаваць ранейшыя, напісаныя і выданыя за савецкім часам. У даведніках і энцыклапедыях па рускай літаратуры другой паловы 20 стагоддзя раз за разам чытаеш: «пісаў пра вайну», «лейтэнанцкая

проза». Савецкая крытыка не проста не заўважала гуманістычных матываў у творчасці празаіка, яна хавала іх як мага глыбей ад шараговага чытача, накіроўваючы яго рэцэпцыю не толькі ярлыкамі кшталту «ваенны празаік» і крытычнымі артыкуламі, але і іншымі метадамі — напрыклад, ілюстрацыямі ў выданнях твораў В. Быкава.

Адна з найбольш пратэстных і гуманістычных аповесцей пісьменніка — «Мёртвым не баліць» (1964–1965) — выдавалася за савецкім часам па-беларуску тройчы: у часопісе «Маладосць» у 1965 годзе, у чацвёртым томе Збору твораў у 4 тамах у 1982 годзе (ілюстрацыі адсутнічаюць) і ў зборніку «У тумане» ў 1989-м. Малюнкі для часопіса «Маладосць» стварыў У. Дзяменцеў. Гэта 14 самастойных графічных выяў і 2 застаўкі [5]. Пятнаццаць выяў ілюструюць падзеі ваеннага пласту аповесці, шаснаццатая — застаўка на канцавой паласе — нейтральнае «сонца ў аблоках». Мастак, які напэўна чытаў аповесць, бо ілюстрацыі «прывязаны» да асобных месцаў у тэксце, не ўбачыў у падзеях мірнага часу, апісаных аўтарам, тэмы для малюнка, не палічыў неабходным засяродзіць увагу чытача на іх, стварыць атмасферу сучаснасці. Для яго, відаць, гэты матэрыял быў другасным.

Другі блок ілюстрацый да аповесці — у кнізе «У тумане». Гэта пяць кампазіцый, выкананых У. Сытчанкам, на якіх таксама адлюстраваны выключна ваенныя падзеі твора [6].

Аўтар піша: «На ліха, санінструктар разам не забінтаваў яшчэ і вушэй…» На малюнках 1965 года гэта добра бачна толькі на адным малюнку [5, № 7, с. 94], затое ў выданні 1989 года чытач на кожным малюнку выразна бачыць, што вушы не пад бінтамі. Гэта сведчыць пра тое, што мастак досыць уважліва чытаў тэкст, магчыма, нават выпісваў прыкметы персанажаў. Але і ўважлівае прачытанне не дазволіла чытачу-мастаку праінтэрпрэтаваць твор іначай, чым гэта рабіла крытыка.

Натуральна, вайна мела вялікае значэнне ў творах В. Быкава. Аднак неабходна прызнаць, што вызначэнне «ваенны празаік» — занадта вузкае для асобы В. Быкава. Не вайна цікавіла яго. Першым гэта адцеміў У. Караткевіч:

«— І ніякі ты не ваенны пісьменнік. <…> Любіш ставіць людзей у экстрэмальныя сітуацыі і глядзець, што з імі будзе.

— А чаму ж не паглядзець, як будуць паводзіць сябе два павукі ў банцы або муха з мурашкай… — не то пагаджаўся, не то іранізаваў Быкаў» [7, с. 179].

Сёння беларускае літаратуразнаўства паволі пазбаўляецца гэтага стэрыятыпу [8, с. 414–427, 11], пачынаючы разглядаць пераважна гуманістычны складнік творчасці пісьменніка. Але шараговы чытач, які не сочыць за дасягненнямі літаратуразнаўства, а таксама падпадае пад

моцны ўплыў рускамоўнага дыскурсу, дагэтуль успрымае В. Быкава як стваральніка твораў пра вайну.

Любая сістэма ўлады вельмі балюча рэагуе на праўдзівае адлюстраванне свайго часу ў літаратуры. Розніца паміж палітычнымі сістэмамі заключаецца толькі ў ступені адміністратыўнага ўплыву на жыццё грамадства і здольнасці грамадства ад яго абараняцца. Грамадства ў 1960-я гады жыло паводле кіруючай метафары падзеленага свету, сутнасць якой, паводле Э. Ласан, заключалася ва ўспрыняцці свету як франтавой паласы. В. Быкаў дужа трапна апісаў гэта ў аповесці «Мёртвым не баліць»: дзве дзяўчынкі, у якіх галоўны герой спытаў дарогу, зараз жа ўбачылі ў Васілевічы шпіёна [9, адз. зах. 365, а. 76]. Метафара не выйшла за межы машынапісу, не трапіла да чытача — і пазбавіла яго яшчэ аднаго арыенціра ў працэсе рэцэпцыі твора. Няпоўным засталося і апісанне народу на плошчы ля помніка Перамогі: з машынапісу знік эпізод з бесклапотнай размовай «ні пра што» кампаніі маладзёнаў, якая не хацела адчуць усёй трагічнасці свята 9 Мая [9, адз. зах. 365, а. 37]. Пазіцыя крытыка зафіксавана на полі: чытач павінен быў лічыць, што на плошчы «была зусім іншая атмасфера!» [там жа]. І чытач да сёння пазбаўлены магчымасці пачуць голас аўтара.

Для 20 стагоддзя ўвогуле характэрнае складанае перапляценне дыктату соцыума і волі асобы. Асаблівасцю савецкай палітычнай сістэмы было тое, што яна лічыла не толькі дапушчальным, але і неабходным актыўна ўплываць на літаратурна-мастацкія творы. Стан сучаснасці здаваўся і пісьменнікам, і крытыкам, цэнзарам аморфным, прамежкавым, а таму кожная літаратурная форма бачылася часовай, невызначальнай. Магчыма, менавіта таму ў дыялектычнай барацьбе творцы з сістэмай беларускія пісьменнікі досыць часта саступалі ідэалагічным патрабаванням. Творы, вобразы, народжаныя лепшымі прадстаўнікамі беларускага народа, карэктаваліся чыноўнікамі ў адпаведнасці з дзяржаўнай ідэалогіяй і ў такім выглядзе працягваюць існаваць у беларускай культуры. Аднак рэцэпцыя нашага сучасніка адбываецца ва ўмовах адноснай ідэалагічнай свабоды, і шараговы чытач не шукае за радкамі твораў другой паловы 20 стагоддзя сапраўдную думку аўтара — ён падсвядома разлічвае на тэксталагічную дакладнасць прапанаванага тэксту. Для яго трыадзіная структура «аўтар (яго задума) — тэкст — чытач» сапраўды не мае дадатковых складнікаў.

Асноўны тэзіс рэцэптыўнай эстэтыкі: «…твор не роўны сам сабе, і хоць тэкст слоўна не змяняецца, сэнс твора змяняецца, бо нараджаецца ў працэсе ўспрыняцця твора чытачом дзякуючы сустрэчы яго жыццёвага досведу і жыццёвага досведу пісьменніка» [10, с. 3] — некарэктны для беларускай літаратуры другой паловы 20 стагоддзя. Каб ён пачаў

працаваць і карэктна характарызаваць працэс рэцэпцыі, трэба разабрацца, што стаіць за асобай аўтара, у чым яго задума, як яна рэалізоўвалася і што на гэты працэс уплывала, а пасля даць чытачу сапраўдны тэкст. Пакуль жа літаратуразнаўства Беларусі ідзе адваротным шляхам: аналізуе неправераныя і нехарактэрныя тэксты і робіць высновы пра аўтара, насамрэч даследуючы комплексную з'яву «тэкст як прадукт эпохі». Нельга сказаць, што такія даследаванні непатрэбныя: сапраўды неабходна карэктна ўяўляць сабе літаратурную і гістарычную значнасць публікацый савецкага часу. Але пакуль аўтар не вызвалены ад суаўтарства чыноўніка, творы другой паловы 20 стагоддзя застаюцца з'явай беларускай савецкай літаратуры, замест таго каб быць абсалютнай каштоўнасцю беларускай культуры. Да таго ж, толькі сапраўдны тэкст дасць чытачу магчымасць убачыць карціну свету мастака, які стварыў яго, стане злучвом у дыялогу «яго жыццёвага досведу і жыццёвага досведу пісьменніка».

Літаратура

1. Гришунин, А. Л. Исследовательские аспекты текстологии / А. Л. Гришунин ; РАН. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. — М. : Наследие, 1998. — 416 с.
2. Лихачев, Д. С. О некоторых неотложных задачах специальных филологических дисциплин // Вестник АН СССР. — 1976. — № 4. — С. 64–72.
3. Бурьяк, А. Василь Быков : Экзистенциальная совесть несостоявшейся нации : [Электронный рэсурс]. — Рэжым доступу : http://bouriac.narod.ru/Bykov.htm.
4. Быкаў, В. Доўгая дарога дадому // Поўны збор твораў : у 14 т. Т. 8. Мэмуарная проза / В. Быкаў. — Мінск : Саюз беларускіх пісьменнікаў ; Масква : Время, 2009. — С. 5–425.
5. Быкаў, В. Мёртвым не баліць : аповесць // Маладосць. — 1965. — № 7. — С. 13–96. — № 8. — С. 11–86.
6. Быкаў, В. Мёртвым не баліць // У тумане : аповесці / В. Быкаў. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1989. — С. 97–312.
7. Мальдзіс, А. Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча : Партрэт пісьменніка і чалавека. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. — 230 с., [9] л. іл.
8. Баршчэўскі, Л. Беларуская літаратура і свет : Ад эпохі рамантызму да нашых дзён : папулярныя нарысы / Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына. — Мінск : Радыёла-плюс, 2006. — 575 с.
9. БДАМЛіМ. Ф. 37, воп. 1, адз. зах. 365, 368.
10. Ковылкин, А. Н. Читатель как теоретико-литературная проблема : Рецептивная эстетика : автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата филол. наук. Специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология». — Москва, 2007.

11. Оскерко, В. В. Выбор личности в пограничной ситуации на примере жизни и творчества Василя Быкова / В. В. Оскерко, Л. И. Петровичева // Człowiek i ego decyzje / pod red. K. A. Kłosiński, A. Biela ; Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. — Lublin : Wydawnictwo KUL, 2009. — S. 445–452.

Бармоціна А. В. (Мінск)

ТЭНДЭНЦЫІ РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАЙ ГІСТАРЫЧНАЙ ДРАМЫ Ў КАНЦЫ XX – ПАЧАТКУ XXI СТСТ.

У беларускай гістрычнай драме канца XX – пачатку XXI стст. найбольш тыпічнай і прадуктыўнай мадэллю тэкстабудовы з'яўляецца рымейк.

Менавіта ў рымейку адбываецца дэканструкцыя класічных твораў, пераасмысленне і трансфармацыя першакрыніц на ўзроўні жанру, сюжэта, праблематыкі, герояў, ідэі. Найбольш характэрныя для беларускай гістарычнай драмы такія тыпы рымейкаў, як рымейк-матыў, рымейк-кантамінацыя, рымейк-сіквел, рымейк-пародыя, рымейк-рэпрадукцыя. У п'есах Р.Баравіковай, С.Кавалёва, А.Дударава, І. Чыгрынава, А. Петрашкевіча інтэркантэкстуальная мадыфікацыя класічнай літаратуры кардынальна відазмяняе яе паэтыку: у ёй замацоўваюцца новыя тыпы персанажаў, жанравы эклетызм, мадыфіцыруецца тып канфлікта, сюжэт.

Інтэртэкстуальнымі гістарычнымі п'есамі з'яўляюцца такія драмы, як "Гора і слава (Русь Кіеўская)" А. Петрашкевіча, "Звон – не малітва" І. Чыгрынава, "Палачанка" А.Дударава. Выкарыстоўваючы гістарычныя хронікі, беларускія драматургі па-рознаму інтэрпрэтуюць гісторыю ўзаемаадносін полацкай княгіні Рагнеды і наўгародскага князя Уладзіміра. Заўважым, што названыя аўтары бяруць з гісторыка-літаратурных матэрыялаў некаторыя факты з мэтай актуалізаваць сэнс, адзначыць непарыўнасць часоў, раскрыць тыя праблемы, якія зноў сталі актуальнымі ў цяперашнім сусвеце.

Развіваецца і той напрамак драматургіі, пры якім антываенны пафас твора вынікае з традыцыйнай драматызацыі ваенных рэалій. Прыклад – п'есы А.Дударава "Радавыя", А.Кудраўцава "Іван" ("Іван і Мадонна"), Г.Марчука "Пеўчыя сорак першага года" .

У драматургічным і тэатральным працэсах адбываюцца станоўчыя зрухі, якія сведчаць пра добрую перспектыву беларускай п'есы. Узрастае цікавасць аўтараў да гісторыі, якая ўзнаўляецца ў шчыльных стасунках з сучаснымі рэаліямі... У развіцці драмы назіраецца тэндэнцыя да інтэлектуалізацыі, праблемнасці, сацыяльнай вастрыні і мастацкага эксперымента. Таму, як адзначае Т. Ратабыльская, "сучасная

герменеўтыкай, драматургі не ствараюць канцэптуальную гістарычную драматургію, для іх гісторыя – гэта не столькі жыццёвая плынь мінуўшчыны, колькі крыніца сюжэтаўтварэння і фантазіі” [15, с.26].

Драматургія спакваля пераадольвае крызіс, звязаны з запаволенай рэакцыяй творцаў на новыя праявы ў “постсавецкім” грамадстве. У эпоху “выбуху камунікацый”, стварэння віртуальнай рэчаіснасці, дэмаграфічных зрухаў і экалагічных катастроф жыццё чалавека істотна мяняецца, і гэта пісьменнікі не могуць не заўважаць. Але і ў гэтых умовах чалавек па-ранейшаму імкнецца да простых і адвечных ідэалаў: дабраты, хараства, кахання, міру, сямейнага шчасця... Знайсці і паказаць магчымасці маральнага прагрэсу – адна з галоўных задач сучаснага мастацтва. Беларуская драматургія мае трывалы досвед такога этычнага пошуку, ёй стае і творчых сіл, каб працягнуць яго.

Сучасная тэатральная публіка з задавальненнем глядзіць пастаноўкі беларускіх драматургаў канца XX стагоддзя. Асаблівым поспехам карыстаюцца творы на гістарычную тэматыку, меладрамы канца XX стагоддзя (найперш творы А.Дударава, Р.Баравіковай).

Творы А. Дударава “Купала”, “Палачанка”, “Чорная панна Нясвіжа” адлюстроўваюць рух мастака ад наследавання асноўных прынцыпаў шэкспіраўскага пісьма ў хроніках (хуткая змена месца дзеяння, умоўнасць дэкарацый, канцэнтрацыя мастацкага часу, што дазваляе зблізіць асобныя гістарычныя падзеі і дасягнуць большага адзінства драматычнага дзеяння) [7, с. 8] да выкарыстання наварамантычных традыцый творчасці Я. Купалы, У.Караткевіча, якія спрыяюць паглыбленаму аналізу псіхалогіі герояў. Але эгацэнтрызм дудараўскіх вобразаў адрознівае іх ад герояў У.Караткевіча, сутнасць якіх вымяраецца еднасцю з народам.

Кампазіцыйныя асаблівасці п’ес беларускага аўтара маюць вытокі ў творчасці аўтараў “новай драмы” пачатку мінулага стагоддзя (п’есы Г. Ібсена, А.П.Чэхава, Ф. Аляхновіча, С.Пшэбышэўскага): “тэндэнцыю да сінтэзу мастацкіх прыёмаў рэалізму і сімвалізму пры захаванні выразнай сімвалісцкай дамінанты” [11, с.17], што найбольш адпавядала новай культурнай сітуацыі, якая характарызавалася сцвярджальным, аптымістычным пафасам будаўніцтва новага жыцця. Як адзначае даследчыца Казлоўская, “рэцэпцыя некласічнай паэтыкі беларускай літаратурай адбывалася найперш праз засваенне крызіснай канцэпцыі героя” [10, с.15].

Гісторыя жыцця персанажаў стваралася праз выкарыстанне аўтарамі аналітычнай кампазіцыі: рэдукцыі сцэнічнага дзеяння да моманту катастрофы і пашырэнні пазадзейнаснага плану твору праз выкарыстанне мастацкіх прыемаў эпасу (рэтраспекцыя, адкрыты фінал) і

лірыкі (музычнасць, асацыятыўнасць, паўзы, паўтор настроёвых лейтматываў). На думку Команавай Т., “віртуалізацыя гісторыі становіцца адной з важных адметнасцей гістарычнага спектакля канца ХХ стагоддз увогуле” [12, с. 109].

Увядзенне падтэксту трансфармавала драматургічнае дзеянне ў двухузроўневую структуру: паверхневы ўзровень утварала знешняе дзеянне – быт персанажаў; глыбінны – свет іх унутраных перажыванняў, быццё. На фоне знешняй беспадзейнасці, статуарнасці дзеяння менавіта падтэкст станавіўся спосабам рэалізацыі напружанага ўнутранага дзеяння ў п’есе, сродкам псіхалагічнай характарыстыкі персанажаў [15, 7].

Хранатоп драматургіі А. Дударава вызначаецца асаблівасцямі, якія склаліся пад уплывам эпохі, літаратурных традыцый і мастацка-светапоглядных арыенціраў пісьменніка: ён будуе свае творы на “біблейскім”, хрысціянскім хранатопе, “на законе чалавечага сумлення”. У творах сучаснага беларускага драматурга, у адрозненні ад папярэднікаў, з’яўляецца ўяўная мастацкая прастора, а час як бы спрошчваецца, становіцца адналінейным, хранікальным, адбываецца “сінергія перахода просторава-пластычнай сістэмы ў хранатоп гледача” [13, с. 196].

Жанчынамі-творцамі ў беларускай гістарычнай драме выступаюць В.Коўтун, Р. Баравікова, Л. Рублеўская. Асаблівасць жаночага бачання гісторыі адлюстроўваецца ў тым, што знешне захоўваючы гістарычны сюжэт, жанчыны-драматургі пераносяць яго ў іншую прастору: палітыка і ўлада іграюць ў творах другасную ролю. На першым месцы – рамантычная гісторыя кахання. Жаночыя вобразы ўвасабляюць драму няспраўджанага мацярынства, аховы дзяцінства.

У беларускую літаратуру прыходзіць новая генерацыя аўтараў С.Кавалёў “Легенда пра Машэку” і М.Клімковіч “Нагавіцы Святога Георгія”.

Цікавасць да адвечных маральных, духоўных каштоўнасцей можна лічыць новай, недастаткова праяўленай, але выразнай тэндэнцыяй, якая, думаецца, абумовіць далейшае развіццё беларускай гістарычнай драматургіі і ўсяго пісьменства ўвогуле.

Важнасць стварэння канону гістарычнай драмы ў нацыянальным пісьменстве абумовіла звяртанне пісьменнікаў як да традыцый класічнай сусветнай драматургіі (маналітная канцэпцыя героя, рэпертуарныя характары, прыярытэт сітуацыі над характарам, знешні традыцыйны канфлікт, закрытая драматургічная форма – адзінства часу, месца і дзеяння, непарушнасць міжжанравых межаў), так і да айчыннай класікі (індывідуалізацыя, нацыяналізацыя і міфалагізацыя гістарычнага шляху

беларускай гісторыі, выкарыстанне прыему праспекцыі і рэтраспекцыі, “інтэртэкстуальных гістарычных сюжэтаў і тэм” [18, с. 5]), але ў вялікай ступені для беларускай драмы характэрна і наватарства.

Наватарства беларускай гістарычнай драмы параўнальна з класічным канонам характарызуецца:

-рэдукцыяй знешняга, аб’ектыўнага дзеяння, выцясненне яго ўнутраным, суб’ектыўным;

-заменай аб’ектыўнага канфлікту невырашальна субстантыўным канфліктам;

- замена закрытай драматычнай структуры адкрытай;
- адмаўленне схемы герой/антыгерой;
- увядзенне падтэкставых і надтэкставых плыняў дзеяння;
- трансфармацыя традыцыйных жанравых канонаў;
- эклетызм жанравай прыроды.

Пошук мінулага як сучаснай рэальнасці – метадалагічна вельмі складаны і разам з тым вельмі апраўданы напрамак творчага мыслення. Сум па мінуламу, што схавала сваё рэальнае аблічча ў стагоддзях, наогул уласцівы літаратурнай свядомасці. Асабліва адчуваюць гэты сум пісьменнікі “гістарычнага тыпу погляду на свет” [1, с. 112].

На дадзены момант, наколькі нам вядома, ніхто з навукоўцаў дакладна не акрэсліў межы сучаснага перыяду ў развіцці беларускай драматургіі. Які часавы адрэзак лічыць сучаснасцю? “Можна вымяраць яго сённяшнім днём, апошнім дзесяцігоддзем, тымі 20-30-мі гадамі, за якія мяняецца пакаленне. Можна вызначаць сучаснасць інтуітыўна. У гэтым выпадку яна будзе звязвацца ў свядомасці з апошнімі, найбольш значнымі падзеямі, што адбыліся на нашай памяці. А гэта – працэс “перабудовы”, перагляду палітычных і маральных каштоўнасцей, нацыянальнае Адраджэнне, набыццё незалежнасці. Гэта перажывае Беларусь і ўся цывілізацыя на мяжы тысячагоддзяў. Псіхалагічна гэты грамадскі працэс выражаецца праз адчуванні трывогі, крызісу...Досыць часта паняцце пра сучаснасць твора звязваецца з яго актуальнасцю, надзённасцю, сацыяльнай вастрынёй, палемічнасцю, здольнасцю выклікаць грамадскі рэзананс.

Тэатральнае відовішча не існуе, як правіла, у адрыве ад гістарычнага, сацыяльнага асяроддзя, нават калі драматург свядома дэкларуе пазіцыю “чыстага хараства”, мастацтва дзеля мастацтва, хаця б таму, што п’еса – твор для сцэны, для чытача і гледача.

Публіцыстычнасць, сацыяльная актыўнасць, дыдактыка – не самамэта драматургіі, але пры пэўных умовах яны не пярэчаць мастацкасці твораў. Сведчанне таму – шматлікія ўзоры драматургічнай класікі. Напрыклад, дыдактычныя, папулярызатарскія і інтэлектуальныя

магчымасці драматургіі, яе сацыяльныя функцыі раскрыліся дзякуючы драматургу, лаўрэату Нобелеўскай прэміі Бернарду Шоў.

Б.Шоў – пачынальнік і паслядоўнік "праблемнай п'есы", пашыральнік публіцыстычных, сацыяльна-крытычных магчымасцяў драматургіі. Ён лічыў, што тэатральнае відовішча – не толькі спосаб забаўкі (адпачынку, разрыўкі), але і свайго роду – трыбуна, дыскусійны клуб, "Гайд-парк". Пісьменнік вырашаў праблемы вайны і міру, сацыяльнай няроўнасці, дэмакратычных правоў і свабод чалавека. Драматургічнай класікай сталі творы "Святая Іаанна", "Вазок з яблыкамі", "Пігмаліён"...

Хрэстаматыйнымі сталі творы нямецкага драматурга Бертальда Брэхта – вынаходцы асноватворных прынцыпаў "эпічнага тэатра". Яго творы, зараджаныя сацыяльнай крытыкай, антываенным пафасам, такія, як "Матухна Кураж", "Што той салдат, што гэты", "Трохграшовая опера", трывала ўвайшлі ў класічны рэпертуар шэрагу еўрапейскіх тэатраў, добра прыжыліся і на беларускай сцэне. У сцэнічным прачытанні гэтых твораў пераважае арыентацыя на універсальнае, адвечнае.

Адным з першых беларускіх крытыкаў, які тэарытычна абгрунтаваў прызачэнне драматургіі і тэатра ў вырашэнні грамадскіх, агульнанацыянальных, культурных задач, быў Максім Гарэцкі. У артыкуле "Наш тэатр" (1913 г.) ён звязваў значную ролю тэатра ў нацыянальным жыцці з асаблівасцямі беларускага менталітэту. М.Гарэцкі верыў ва ўсёмагутную, ачышчальную і адраджэнскую ролю тэатра. Ён вылучыў некалькі функцый тэатра, абгрунтаваў значнасць "чыстай" эстэтыкі і хараства. Аўтар пісаў, што задача беларускай драматургіі – "паказаць з беларускай сцэны другім народам зямным, што за народ такі ёсць беларусы, што маюць яны не толькі "очень смешные анекдоты і весьма странные суеверія", а і нешта палепш жарту і забабонаў, нешта гэткае, прад чым прыемна адчыніцца агульналюдская скарбніца векавечных здабыткаў культуры і цывілізацыі..." [6, с.172]. Тэарэтычныя высновы М.Гарэцкага застаюцца актуальнымі на сённяшні дзень.

Мастацкасці твора сама па сабе не шкодзіць публіцыстычнасць, нават акцэнтаваная, надзеленая экспрэсіўнымі якасцямі, - пры ўмове агульнай арыентацыі на праблемнасць, значнасць тэматыкі, маштабнасць драматургічнага таленту.

На раздарожжы апынулася драматургія перад мілeніумам: "вызначальным" аказаўся той рэзкі паварот у сацыяльна-палітычным развіцці краіны, які адбыўся ў пачатку 90-х гадоў мінулага стагоддзя.

У канцы XX ст. з’явіўся шэраг высокамастацкіх п’ес самага рознага сацыяльна-філасофскага і жанрава-выяўленчага напаўнення.

І творчасць такіх таленавітых пісьменнікаў, як А.Дудараў, І.Чыгрынаў, В.Адамчык і іншыя, сведчыць аб тым, што жыве Беларусь. Ствараюцца творы, якія накіраваны ўзнавіць лепшыя рысы нашага народа, абудзіць свядомасць, вывучыць гісторыю і зрабіць для сябе пэўныя вынікі. Разгледжаныя праблемы нашага даследавання красамоўна сцвярджаюць, што трэба вучыцца на памылках мінуўшчыны, самаразвівацца і дапамагаць іншым – і тады, пры правільным выбары, залішніх праблем не ўзнікне.

Літаратура

1. Аўдоніна Т.В. Жыць на зямлі…//Філасофія быцця ў драматургіі А.Дударава і класічная трацыцыя: Зборнік матэрыялаў навукова-практычнай канферэнцыі па выніках фестывалю нацыянальнай драматургіі імя В.І. Дуніна-Марцынкевіча. – Бабруйск, 2001. С. 111-117.
2. Беларуская драматургія. Вып.7. – Мн., 2006.
3. Беларускія летапісы і хронікі.- Мн., 1997.
4. Васючэнка П. Аляксей Дудараў // Гісторыя бел. літ. XX стагоддзя.- Том 4. – Кн.2 (1986-2000).-Мн., 2003.-С.649-674.
5. Васючэнка П. Сучасная беларуская драматургія. — Мн., 2000.
6. Гарэцкі М. Творы.-Мн., 1990.
7. Драбеня Ф.В. Беларуская драматургія к. XX – пач. XXI ст.: жанра-стылёвыя тэндэнцыі: Аўтарыферат дысертацыі на атрыманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук. –Мн., 2007.
8. Драма; драматургія; Драматычная паэма // Тэатральная Беларусь: Энц.: У 2 т. Т.1.- Мн., 2002. – С.370-374, 376-377.
9. Дудараў А. Крыж: Зборнік п’ес.- Мн., 2002.
10. Казлоўская М.М. Рэцэпцыя “новай драмы” ў беларускай драматургіі першай чвэрці XX стагоддзя: Аўтарыферат дысертацыі на атрыманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук. –Мн., 2008.
10. Ковель У.А. Мастацкі свет драматургіі Ф. Аляхновіча: Аўтарыферат нацыянальнай АН РБ інстытута літаратуры і мовы імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мн., 2005.
11. Команава Т. Гістарычныя п’есы Аляксея Дударава і іх сцэнічны лёс// Сучасная беларуская драматургія: Зборнік матэрыялаў навукова-творчай канферэнцыі. – Мн., -2004. С. 109-118.
12. Котович Т.В. Структура хронотопа театрального произведения// Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова»: Сборник научных статей. – Том. 7 – Витебск, 2008. С. 180-201
13. Лаўшук С.С. Драматургія // Гісторыя бел. літ. XX стагоддзя.- Том 4. – Кн.2 (1986-2000).- Мн., 2003.-С.88-116.

14. Ратабыльская Т. Герменеўтыка і сучасная драматургія// Дыялогі вякоў: Зборнік матэрыялаў навукова-практычнай канферэнцыі па праблемах сучаснай беларускай драматургіі. – Мн., 2000. С. 26-36.
15. Сальнікава К.Г. Драматургія Аляксея Дударава: класічныя традыцыі і наватарства: Аўтарыферат дысертацыі на атрыманне вучонай ступені кандыдата філалагічных навук. –Мн., 2005.
16. Сучасная беларуская драматургія. – Мн. 2009.
17. Таразевіч А.Г. Интертекстуальность как текстообразующий фактор в русской и белорусской драматургии конца XX – начала XXI в.: Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Мн., 2010.

Бязлепкіна А. П. (Мінск)

ПАЗАЛІТАРАТУРНЫЯ ФАКТАРЫ ФАРМІРАВАННЯ АЎТАРСКІХ СТРАТЭГІЙ СУЧАСНЫХ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ

Мастацкая ідэнтычнасць пісьменнікаў, якія жывуць у адным часе і аб’ядноўваюцца ў літаратурнае пакаленне, фарміруюцца аднолькавымі эканамічнымі, палітычнымі і грамадскімі ўмовамі, а яны вызначаюцца роднасным светаўспрыманнем, адукацыяй аналагічнага стандарту, падобнай мараллю і супастаўляльным мастацкім густам [9, с. 2]. Гэтыя паралелі і аналогіі актуальныя ўнутры аднаго пакалення, але розныя пакаленні зазнаюць розны па сіле ўздзеяння ўплыў грамадска-палітычных фактараў (войны, рэвалюцыі, змены сацыяльнага ладу, катастрофы, тэрарыстычныя акты).

Калі мы гаворым пра сучасны літаратурны працэс, то мусім адзначыць наяўнасць некалькіх найбольш актыўных пакаленняў пісьменнікаў: 45-50-гадовыя аўтары з пакалення “Тутэйшых”, 30-35-гадовыя аўтары з пакалення “Бум-Бам-Літу” і 20-гадовая безназоўная моладзь, натуральна, у наяўнасці і старэйшыя пакаленні, на чыю творчасць таксама значна ўплывалі пазалітаратурныя фактары.

Не варта перабольшваць уплыў пазалітаратурных фактараў на творчасць пісьменнікаў, мастацкая эвалюцыя аўтара вызначаецца ў першую чаргу логікай ўнутранага развіцця творчасці. Палітычныя падзеі, якія адбыліся ў пачатку 1990-х гг., і тыя змены ў сацыяльным ладзе і сацыяльнай іерархіі, якія яны выклікалі, паўплывалі на літаратурны працэс вызначальным чынам, і наступствы тых змен мы назіраем і зараз. Змяніўся статус пісьменніка – змянілася літаратура.

Героі мастацкіх твораў мусілі калі не адпавядаць рэчаіснасці (не ўсе творы мяжы тысячагоддзяў былі рэалістычнымі), то пэўным чынам карэляваць з аўтарскім адчуваннем ад рэчаіснасці. Так, І. Жук пісаў:

“*Сапраўдны мастак не можа не зачапіць найбольш характэрныя рысы нацыянальнай традыцыі, не можа не выявіць заканамернасці станаўлення ці, наадварот, ломкі гэтых традыцый*” [6, с. 16] і, гаворачы пра Міхала з “Трэцяга пакалення” К. Чорнага, працягваў: “*Не было ў тым жыцці **ад чаго** нараджацца Міхалу **новаму**. Што, спытаемся, ад адабранай пад выглядам калектывізацыі зямлі і маёмасці “нараджаюцца” і інакш глядзяць на свет?”<...> Рассыпанае золата ў хаце Зосі Тварыцкай магло б з большай верагоднасцю засведчыць акт адчаю зламанага ўсімі гэтымі жорсткімі рэальнасцямі чалавека, чым нараджэнне новага. Для Міхала “всё было кончено” – вось у чым штука!*” [6, с. 18-19]. Кожны час нараджае свайго героя, кардынальныя змены могуць зламаць чалавека або даць яму новы шанс.

Пакаленне “Тутэйшых” заспела непрадказальныя, як тады здавалася, змены ў грамадскім жыцці, і даследчыца Н. Кузьміч слушна ахарактарызавала герояў А. Федарэнкі, якія “*ставяцца ў такія сітуацыі, калі не маюць загадзя гатовых рэцэптаў, шукаюць, як уладкаваць сваё жыццё лепей і лягчэй, не задумваючыся над высокімі матэрыямі. Але маральна-духоўная аснова, закладзеная ў дзяцінстве ў вясковых сем'ях, усё ж аказваецца досыць трывалай, і жыццёвыя акалічнасці, нават самыя складаныя, не могуць парушыць яе дарэшты*” [8, с. 210]. Менавіта такім выглядае герой, калі палова жыцця і, адпаведна, час фарміравання асобы прыпадаюць на адзін грамадскі лад, а другую палову жыцця трэба жыць у іншых умовах і прыстасоўвацца да іх.

Героі Федарэнкі выразна падзяляюцца на носьбітаў традыцыйных каштоўнасцей і на прадстаўнікоў пакалення, выхаванага ў іншых аксіялагічных умовах [гл. 6, с. 214]. Героі Ю. Станкевіча жывуць у вельмі змрочным свеце, але яны пэўныя сваіх перакананняў і гэта дае ім сілы жыць [гл. 7]. Дакладней, сярод яго герояў ёсць тыя, хто не зламаецца (“Любіць ноч – права пацукоў”, “Эрыніі”). Героі Л. Рублеўскай таксама звычайна належаць да тых, хто адрознівае дабро і ліха (“Дзеці гамункулуса”, “Старасвецкія міфы горада Б.”, “Забіць нягодніка, або Гульня ў Альбарутэнію”), але пры гэтым яны часта ўсведамляюць, што іх перакананні не адпавядаюць рэчаіснасці і ратуюцца ўцёкамі ў мінулае (“Золата забытых магіл”), за што на літаратурным форуме litara.net, які ў пачатку 2000-х гг. быў актыўнай пляцоўкай абмеркавання літаратурнага працэсу, сучаснасць у творах Л. Рублеўскай палічылі невыразнай, маўляў, гэта могуць быць і 1970-я гг., і 1980-я гг.

У творах іншых пісьменнікаў рэчаіснасць таксама натуральным чынам уплывае на твор і на ўзроўні сюжэту, і на ўзроўні ідэі: так, даследчыца Н. Давыдоўская [5] прааналізавала эвалюцыю вобраза

мастака ў сучаснай беларускай прозе (В. Быкаў “Музыка”, А. Федарэнка “Плошча”, В. Іваноў “Подыхі творчасці”, І. Клімянкоў “Корак з-пад шампанскага”, У. Някляеў “Лабух”, З. Вішнёў “Марцыпанавыя шакаладкі”) і засведчыла яго дэсакралізацыю; у пэўным сэнсе з ёй пагадзілася даследчыца Ю. Масарэнка, асобна адзначыўшы сярод герояў сучаснай прозы “дзівакоў” [12].

Інакш выглядае герой з прозы 30-гадовых. Герой, як і яго стваральнік, не паспеў сфарміравацца, загартавацца ў сваіх перакананнях, як змена сацыяльнага ладу і яе наступствы сутыкнулі яго з новай рэчаіснасцю, што выклікала ў ім разгубленасць. Змена сацыяльнага ладу прыпала прыблізна на выпускныя школьныя і студэнцкія гады пакалення 35-гадовых пісьменнікаў. Пры гэтым, вядома, трэба помніць пра тое, што ў літаратуру ідуць людзі пэўнай душэўнай арганізацыі, і многія з іх не змаглі знайсці сябе ў новых умовах.

Калі некаторыя героі А. Федарэнкі, як тыя жабкі з вядомай казкі, збіваюць масла, не верачы ў поспех, то героі А. Бахарэвіча “складваюць лапкі”, апускаюцца на дно, адкуль усіх праклінаюць. Я не ведаю, наколькі можна пагадзіцца з пазіцыяй даследчыцы Н. Лысовай, якая сцвярджае, што “*героі Бахарэвіча – “маленькія героі” нашага часу*” [10, с. 309]. Яна вельмі аптымістычна сцвярджае, што яго герой “*спрабуе вырвацца з асяроддзя Завалюхіных*” [10, с. 305], а герой тым часам, атрымаўшы запрашэнне ў госці, бярэ з сабой сябра, адначасова ненавідзячы яго (апавяданне “Дзве тысячы слоў пра Завалюхіна”). Гэта не падобна да ўцёкаў з асяроддзя Завалюхіных. Герою не стае сілы на такі адчайны дэмарш, ён не будзе змагацца адкрыта, ён не будзе паўставаць і абараняць сваю пазіцыю нават у адносінах з чалавекам, які лічыцца яго сябрам. То бок герою так баліць, што ён не можа не расказаць гэтую гісторыю, і пры гэтым ён бясконца доўга трывае і нават сілкуе гэтае псеўдасяброўства. Тут варта прыгадаць цытату з паэмы Адама Міцкевіча “Конрад Валенрод”: “А нявольнікаў зброяй з’яўляецца здрада”.

Героі Бахарэвіча здраджваюць так, як можа здрадзіць толькі раб: ён здраджвае, бо ён не вырашае нічога, ён не выбірае (“Дзве тысячы слоў пра Завалюхіна”, “Прыватны пляж на ўзбярэжжы Леты”, “Натуральная афарбоўка”, “Праклятыя госці сталіцы”). Здрада ў герояў Бахарэвіча – форма кампенсацыі: пасля здрады вонкава ўсё застаецца так, як і было, але герой адчувае сябе адпомшчаным. Здрада выяўляецца найчасцей у словах злосці і нянавісці. Той самы стан бездапаможнасці выяўляўся і ў творчасці старэйшых пісьменнікаў, якія шмат страцілі са

зменамі ў грамадсцім ладзе, выяўляўся па-рознаму і не так, як у маладых (“Вернісаж”, “Сатанінскі тур” І. Шамякіна, “Да сустрэчы…” В. Казько).

Герой А. Бахарэвіча не проста лузер, ён ахвяра, для яго быць пацярпелым – лад жыцця. Н. Лысова піша: “*Чытач знаёміцца з разумнымі, цынічнымі маладымі людзьмі, але такімі слабымі цялесна, іх б’юць кулакамі і грашыма, адміністрацыйна і паперамі, знявагай і гвалтам*” [10, с. 307]. І я, і спадарыня Н. Лысова гаворым пра адно і тое ж, проста па-рознаму ацэньваем героя А. Бахарэвіча і тыя жыццёвыя сітуацыі, у якіх ён апынаецца. Н. Лысова працягвае: “*Іх пошукі асабовасці – гэта пошук асабістага шчасця, гармоніі з сусветам <...> яны не жадаюць пражываць чужыя жыцці*” [10, с. 306]. Тут нельга не пагадзіцца: героі са сваімі жыццямі зладзіць не могуць, рабы кагосьці ці чагосьці (натуральна, абсалютная незалежнасць у соцыўме немагчымая, але стан любой залежнасці героі пеpажываюць балюча) . А гармонія з сусветам і асабістае шчасце маюць шанс напаткаць героя толькі тады, калі ён перастане быць рабом. Прынамсі, вызваленне – гэта першы крок да шчасця. І героі вызваліліся і перасталі здраджваць сябрам, каханым і радзіме, як толькі Бахарэвіч атрымаў пісьменніцкі грант і з’ехаў за мяжу. У “Пасьлямове перакладчыка” А. Бахарэвіча можна заўважыць розныя хібы (напрыклад, лішнія дэталі, якія працуюць на стварэнне атмасферы, а не на развіццё сюжэта), але няма гэтага адчування пацярпеласці, хоць героя ў творы забіваюць.

Я не гатова зрабіць выснову пра тое, што адчуванне нявольніцтва асацыюецца ў А. Бахарэвіча з Беларуссю. Героі і агульны пафас яго твораў адчувальна змяніліся пасля кнігі “Праклятыя госці сталіцы”, што можа быць звязаным не толькі з ягоным жыццём у Гамбургу, але і з літаратурнай дыскусіяй [2], якая распачалася пасля артыкула Л. Сіньковай “Старая маргінальная беларушчына ў тэкстах А. Бахарэвіча, М. Мартысевіч і Е. Вежнавец” [13]. Прынамсі, М. Мартысевіч выказала меркаванне, што гэтая дыскусія мела наступствы: “*Мы памыляліся, калі лічылі, што нашая крытыка яму нецікавая. Як выявілася, ён уважліва слухае яе, пеpажывае і асэнсоўвае, перапрацоўвае ў новы прадукт для нашай рэакцыі. Feed back у дзеяньні*.” [11]

У артыкуле даследчыцы В. Барысенкі я знайшла цытату, якая датычыць беларускага маскультавага вобраза мужчыны: “*Ён інтравертны, рэфлектыўны, задуменны, самавіты, самаіранічны, цвёрды ў экзістэнцыйным выбары, прагматычны ў побыце, але кранальна бездапаможны ў нестандартных сітуацыях, чым прываблівае жанчын*” (на жаль, памылка ў вёрстцы дазволіла вызначыць, што гэта цытата, але не дазволіла даведацца, цытата адкуль.

[гл. па 1, с.7]). Тут гаворка ідзе пра ідэалізаванага маскультавага героя, то бок там, дзе б павінен быў быць мачо і супермэн, у нас кранальна бездапаможны інтраверт. А калі герой неідэалізаваны і не маскультавы, то аўтар можа дазволіць сабе значна большую ступень нямоцнасці героя: калі герою А. Федарэнкі яго слабасць муляе (“Рэвізія”), а моцныя людзі выклікаюць захапленне, то герой А. Бахарэвіча ў аповесці “Прыватны пляж на ўзбярэжжы Леты” смела прызнаецца ў сваёй слабасці, комплексаў няма і слабасць легітымавана.

Тэндэнцыя да фарміравання такога героя пачыналася ў канцы 1980-х гг. Зламаныя героі, натуральна, былі ў літаратуры і раней, але яны не вытрымлівалі цяжару абставін (што можна зрабіць супраць калектывізацыі?), а з канца ХХ ст. героі не вытрымліваюць ужо цяжару ўласных комплексаў і рэфлексій.

Менавіта ў гэтай сістэме каардынат хацелася б разгледзець і герояў А. Глобуса. Верагодна, можна разгледзець тэзіс пра “кніжнае паходжанне” ягоных герояў: герой А. Глобуса як рэакцыя на героя-ахвяру, героя-пацярпелага, які ўбіраўся ў сілу ў беларускай літаратуры 1980-х гг. Калі карыстацца матэматычным тэрмінам, то па модулю герой А. Глобуса мала чым адрозніваецца ад героя А. Федарэнкі: ён досыць маргінальны, ён таксама інтраверт і таксама рэфлексуе. Але герой А. Федарэнкі адрэфлексоўвае сваю слабасць і гэта прыгнятае яго, гэта своеасаблівы бег па коле, з якога няма выйсця (“Гісторыя хваробы”, “Рэвізія”, “Нічые”).

Герой А. Глобуса ваюе з сабой, ён выпрабоўвае сябе і грамадства ў малаістотных сітуацыях, кожны факт перамогі залічваючы сабе за паўнавартаснае дасягненне (падрабязней пра гэта гл. [2]). Слабасць героя А. Глобуса, гэтаксама як і недасканаласць у іміджы самога аўтара, выдаляюцца ім нават на лексічным узроўні: “*У папяровай версіі сказ "Глобус пакрыўджаны адмовай" зменены на правільнае "Глобус здзіўлены адмовай".*” [4] (гаворка ішла пра непрыняцце У. Адамчыка ў Саюз мастакоў).

Сучасныя пісьменнікі доўгі час не маглі выкіраваць на цэльнага героя-сучасніка, які ў выніку атрымаўся маргінальным, слабым, рэфлексіўным. Адрозніваюцца стратэгіі аўтараў, яны па-рознаму працуюць з маргінальнасцю персанажаў: А. Федарэнку яна засмучае, А. Глобус падае яе як пазіцыю назіральніка (=свядомае падвышэнне статуса), А. Бахарэвіч прымае яе саму і не прымае спадарожнае ёй адчуванне нявольніцтва, супраць якога героі ціха паўстаюць у форме здрады. Змены ў статусе пісьменніка выклікалі звужэнне яго кола кантактаў, многія з іх, як звычайна кажуць у такіх выпадках, не разумелі жыцця і, калі мы гаворым пра рэалізм, не маглі адлюстроўваць яго. Брак

сюжэтаў з цягам часу прыводзіў да фіксацыі на ўласным жыцці (мы памятаем пра нятоеснасць аўтара і героя, але мусім канстатаваць надзвычайнае падабенства амаль усіх герояў А. Федарэнкі, А. Глобуса ці А. Бахарэвіча). Калі пісьменнік не можа “вучыць жыццю”, значыць, будуць дамінаваць іншыя функцыі: А. Глобус сыходзіць у аўтабіяграфічныя мініяцюры-фацэцыі і “казкі”, А. Федарэнка засяроджваецца на аўтабіяграфічных тэкстах (“Сечка”, “Мяжа”), А. Бахарэвіч займаецца перакладамі (В. Гаўф “Халоднае сэрца”), магчымы і іншыя пісьменніцкія стратэгіі – часовае ці сталае канцэнтраванне зацікаўленняў пісьменніка на дзіцячай літаратуры (А. Федарэнка, Р. Баравікова, Л. Рублеўская, П. Васючэнка), на фантастыцы, фэнтэзі, фантасмагорыях (С. Мінскевіч, А. Казлоў, Ю. Станкевіч), на эсэістыцы (У. Арлоў).

Літаратура

1. Барысенка, В.У. Беларускі рыцарскі раман: гісторыя і сучаснасць / В.У. Барысенка // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов университета. Ч.5. – Минск, 2007. - С.5-7.
2. Бязлепкіна, А. Гульні кантэкстаў / А. Бязлепкіна. – ЛіМ. – 2009. – 10 красавіка. – С. 6.
3. Бязлепкіна, А. Дыскусія / А. Бязлепкіна [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://euga.livejournal.com/tag/Дыскусія. - Дата доступу: 15.10.2010.
4. Глобус, А. [Без назвы] / А. Глобус [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://adam-hlobus.livejournal.com/935772.html. - Дата доступу: 26.10.2010.
5. Давыдоўская, Н. Асаблівасці інтэрпрэтацыі традыцыйнага вобраза музыкі ў беларускай прозе к. XX – пач. XXI стст. / Н. Давыдоўская // Мова і літаратура ў XXI ст.: актуальныя аспекты даследавання. Мінск, 2010. С. 123-127.
6. Жук, І. Нявольнік лёсу: спроба рэабілітацыі літаратурнай традыцыі / І. Жук // Сустрэчны рух / І. Жук. – Гродна, 1998. – С. 15-27.
7. Каралёва, А.А. “Вялікая драма чалавека разумнага” (тэма маральнасці ў п’есе Ю. Станкевіча “Шэры-брэндзі, ангел мой…”) / А.А. Каралёва // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння. – Мінск, 2008. – С. 252-256.
8. Кузьміч, Н. Час выбару / Н. Кузьміч // Полымя. – 1999. – №10. – С. 205-214.
9. Куммер, Ф. О смене литературных поколений и литературных кумиров / Ф. Куммер. – М.: Современные проблемы, 1910. – 19 с.
10. Лысова, Н.Б. Цяжкія пошукі шчасця герояў А. Бахарэвіча, або Новыя суб’екты сучасных твораў // Выяўленча-мастацкія, арганізацыйныя і ідэалагічныя праблемы сучаснай беларускай літаратуры ў яе сувязях з грамадскімі практыкамі. Мінск, 2009. – С. 305-309.
11. Мартысевіч, М. Цела ўлады / М. Мартысевіч [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: http://origin.svaboda.org/content/transcript/1511561.html. - Дата доступу: 25.10.2010.

12. Масарэнка Ю. Духоўны свет героя як суб'екта ў сучаснай маладой беларускай прозе / Ю. Масарэнка // Сучасны гісторыка-культурны працэс: самавызначэнне і самарэалізацыя суб'екта. – Мінск, 2006. – С. 232-235.
13. Сінькова, Л. Старая маргінальная беларушчына ў тэкстах А. Бахарэвіча, М. Мартысевіч і Е. Вежнавец / Л. Сінькова // Беларускае літаратуразнаўства: навук.-метад. зборнік / рэдкал. Л.Д. Сінькова [і інш.] – Мінск: Паркус плюс, 2009. – Вып. 7. – С. 68-75.

Гальго Н. В. (Мінск)

ЭСХАТАЛАГІЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ПЕРАКЛАДНОЙ АПОВЕСЦІ "ПАКУТЫ ХРЫСТА"

Тэматыка смерці, Страшнага суда, пекла і раю не была адкрыццем літаратуры і мастацтва позняга Сярэднявечча. Гэты тэматычны комплекс прысутнічаў у хрысціянскай культуры на працягу тысячагоддзяў. Тэматычны рэпертуар эсхаталогіі хрысціянства склаўся даволі рана. У II ст. у сувязі з тым, што згасаюць чаканні хуткага надыходу Царства Божага на зямлі, а надзеі на выратаванне ўсе больш звязваюцца з іншасветам, сярод хрысціян распаўсюджваецца цікавасць да падрабязнага апісання пекла і раю. Узнікаюць пытанні: што адбываецца з душамі памерлых; дзе знаходзяцца прарокі, якія абвясцілі прыход Збавіцеля; ці былі пекла і рай ад пачатку стварэння свету?

Хрысціянская эсхаталогія найбольш яскрава, вобразна і поўна адлюстравана ў Апакаліпсісе, стварэнне якога прыпісваецца апосталу і евангелісту Іаану Багаслову. Але тэкст Апакаліпсіса не даваў адказ на ўсе пытанні вернікаў, бо канцэпцыя раю і пекла не была ў ім дэталева распрацавана. Эсхаталагічная праблематыка знайшла падрабязнае адлюстраванне ў шматлікіх пазакананічных творах – апокрыфах. Тэма выратавання і ўваскрасення чалавецтва закранаецца ў такіх раннехрысціянскіх апакрыфічных тэкстах, як "Узнясенне Ісаі", "Евангелле Пятра", "Пасланне апосталаў", "Запаветы дванаццаці патрыярхаў" і інш., аднак найбольш разгорнута яна пададзена ў другой частцы "Евангелля Нікадзіма", якая ў навуковых даследаваннях атрымала назву "Сашэсце Хрыста ў пекла" [1, с. 16-26]. Большасцю даследчыкаў тэкст апокрыфа датуецца V ст. (зыходзячы са звестак ва ўступнай частцы помніка) [4, с. 11-12]. У ім апісваецца суд над Ісусам Хрыстом і распавядаецца пра падзеі, якія быццам бы адбыліся пасля смерці Сына Божага.

Асноўны корпус эсхаталагічных твораў у Заходняй Еўропе і Візантыі сфарміраваўся ўжо да пачатку Сярэднявечча. Але актыўнае засваенне апакаліптычных ідэй адбывалася толькі ў перыяды чакання

канца свету, якія мелі каляндарную прадвызначанасць. У такія часы ідэі, якія раней займалі толькі багасловаў, набывалі даступныя для ўспрыняцця формы і пачыналі тыражавацца сярод вернікаў з дапамогай вуснай пропаведзі, твораў выяўленчага мастацтва, кніжных тэкстаў. Да ліку апошніх і адносіцца беларуская перакладная аповесць “Пакуты Хрыста” – выдатны помнік айчыннага пісьменства другой паловы XV ст.

Твор напісаны ў маладаследаваным жанры пасійнай аповесці, якая ў XII–XV стст. атрымала шырокае развіцце ў Заходняй Еўропе[8]. Жанравая спецыфіка абумовіла мазаічную структуру помніка. У аповесці сабраны тэксты (як кананічныя, так і апакрыфічныя), прысвечаныя тэме распяцця, смерці і Уваскрасення Сына Божага. Твор складаецца з чатырох тэкставых блокаў, крыніцамі якіх сталі: 1) невядомая аповесць пра пакуты Збавіцеля; 2) кароткая рэдакцыя “Евангелля Нікадзіма” (“Акты Пілата”); 3) апавяданне “Пакуты Госпада” з “Залатой легенды” Якава Варагінскага; 4) тры перапрацоўкі другой часткі поўнай рэдакцыі “Евангелля Нікадзіма” – “Сашэсце Хрыста ў пекла”. Колькасць літаратурных крыніц помніка дазваляе класіфікаваць яго як “Вялікія пакуты”, абавязковым кампанентам якіх з’яўляўся тэкст “Сашэсця Хрыста ў пекла”.

Гэта адзін з самых старажытных хрысціянскіх апакрыфічных помнікаў, напісаных у жанры апакаліптыкі, пра што сведчаць наступныя структурныя элементы: наяўнасць прароцкага элемента (апавяданне пра Уваскрасенне Збавіцеля і яго Сашэсце ў пекла); прысутнасць антытэзы “дабро – зло” (персаніфікуюцца ў вобразы Ісуса Хрыста і д’ябла); фінальны катарсіс (цудоўнае вызваленне Сынам Божым праайцоў і іншых людзей, якія паверылі ў яго); матыў пакут і смерці Ісуса Хрыста як знакаў ачышчэння; наяўнасць таемнага гледача – аўтара апакаліптычнага тэксту (сыны Сімяона Богапрыімца – Карын і Ленцый).

Згодна з тэкстам апокрыфа, Карын і Ленцый памерлі незадоўга да Распяцця Збавіцеля і праз некаторы час нечакана з’явіліся ў горадзе Арымафеі. Па просьбе Іосіфа і Нікадзіма яны апісваюць гісторыю свайго ўваскрасення пасля таго, як у пекла сышоў Сын Божы. У сваім

[8] У Сярэднявеччы існавала два тыпы пасійных аповесцей – “Вялікія пакуты” і “Малыя пакуты”, якія істотна адрозніваліся паміж сабой. У “Вялікіх пакутах” распавядалася пра падзеі, звязаныя з пасійным цыклам, развівалася тэма Уваскрасення Ісуса Хрыста, змяшчаліся звесткі пра лес другарадных евангельскіх персанажаў. “Малыя Пакуты” распавядалі пра падзеі, што прывялі да Распяцця, апісвалі само Распяцце і ахоплівалі падзеі, што адбыліся непасрэдна пасля яго.

апавяданні Карын і Ленцый падкрэсліваюць, што знаходзіліся ў пекле разам з іудзейскімі праведнікамі і прарокамі. Такім чынам, сцвярджалася, што раю першапачаткова не існавала (менавіта гэта пытанне найбольш цікавіла першых хрысціян), толькі ўваскрэслы Ісус Хрыстос робіць рай месцам, дзе знаходзяцца праведнікі, і толькі Сашэсце Сына Божага ў пекла ператварае яго ў месцазнаходжанне д’ябла.

У апокрыфе адлюстраваны іншы падыход да асобы Ісуса Хрыста ў параўнанні з кананічнымі Евангеллямі. Увага чытача акцэнтуецца на звышнатуральнай сутнасці Збавіцеля. Вобраз Ісуса Хрыста зліваецца тут з вобразам усемагутнага Бога, што характэрна для больш позніх апокрыфаў. Сын Божы сыходзіць у пекла не як чарговая ахвяра, а як пераможца смерці і д’ябла: *“Тогды Избавитель света, Царь славы, ретезь у руце Своей держа, сотоне около шие обвязал а, розвязавши ему руце, из заду ретезь обернул а, навзнав его, у глубокость пекелную вопхнул и рекл: “Ты набывал еси злости а никак не отпочивал ... нине тя подаю огню вечному”* [3, арк. 29 адв.].

Крыніцай усіх бед і грахоўных учынкаў у апокрыфе выступае д’ябал – галоўны вораг Ісуса Хрыста. У Новым Запавеце гэты вобраз дэталёва не распрацаваны, бо выкананне запаветаў Збавіцеля, вера ў яго павінны былі забяспечыць выратаванне прыхільнікаў хрысціянскай веры. Але па меры павелічэння колькасці хрысціян, якія, верагодна, часта парушалі запаветы Сына Божага, усе большае значэнне ў хрысціянстве пачынае набываць вера ў інтрыгі д’ябла. У апокрыфе менавіта сатана сцвярджае, што ён падгаварыў іудзеяў распяць Ісуса, хоць гэта не адпавядала тэалагічнай канцэпцыі кананічных Евангелляў: *“Рекл ему сотона: “Я есми Его кусил и люд жидовский против Его есми побудил, бо рогатину есми заострил, жолчь да оцет есми смешал, дерево крижево есми нарядил, а борзо будет смерть Его, а приведу Его к тобе”* [3, арк. 26 адв.].

Пекла ў апокрыфе паказана і як месца, дзе знаходзяцца душы памерлых, і як уладар (верагодна, тут знайшлі адлюстраванне антычныя ўяўленні пра ўладара падземнага царства Аіда). Пекла не ідэнтычнае сатане, не падпарадкоўваецца яму, а спрачаецца з ім. Сашэсце Збавіцеля ў пекла робіць яго месцам знаходжання д’ябла, дзе будуць цярпець пакаранне грэшнікі. Праведнікаў Ісус Хрыстос выводзіць у рай. Пекла не мае дакладнай пабудовы. Вобразы іншасвету мадэлююцца ў творы з дапамогай асобных дэталяў, дзякуючы якім у свядомасці ўзнікаюць абрысы цэлага.

У якасці сцвярджэння праўдзівасці хрысціянскага вучэння пра выкупляльную смерць Збавіцеля ў апокрыфах звычайна

выкарыстоўвалася два тыпы доказаў: 1) натуральныя (пропаведзь апосталаў, моц іх слова, спосаб жыцця хрысціян, іх стойкасць падчас пакаранняў); 2) звышнатуральныя (знакі, вылячэнні, уваскрасенні, цудадзейныя і жудасныя бачанні). Менавіта карціны пакарання грэшнікаў, жах перад інфернальнымі сіламі, а не надзеі на выратаванне з цягам часу сталі асноўным сродкам выхавання хрысціян, што яскрава прасочваецца на прыкладзе тэксту "Сашэсце Хрыста ў пекла". Чытачы атрымліваюць магчымасць зрокава ўбачыць будучае, фізічна адчуць пакаранні за грахі, душэўныя пакуты і сумненні.

Істотнай асаблівасцю помніка з'яўляецца тэндэнцыя да белетрызацыі апавядання, пра што сведчыць дынамічны сюжэт, насычаны сюжэтнымі падрабязнасцямі. Прасочваецца сістэматычнае разгортванне апавядання за кошт дэталізацыі асобных сцэн, найбольш важкіх з тэалагічнага пункту гледжання. П.Ф. Праабражэнскі, характарызуючы апакрыфічныя евангеллі, пісаў: "Паводле свайго зместу, напоўненага … падрабязнасцямі і цудамі, і паводле выкладання, даволі штучнага … яны супрацьстаяць … прастаце і чыстаце кананічных Евангелляў …" [2, с. 6]. Менавіта гэта рыса апакрыфічных тэкстаў абумовіла іх шырокае выкарыстанне старажытнымі кніжнікамі пры выкладанні разнастайных падзей біблейскай гісторыі.

Мэтай "Сашэсця Хрыста ў пекла" стала адаптацыя тэарэтычных палажэнняў хрысціянскай эсхаталогіі, ператварэнне іх у сацыяльныя канвенцыі і ўключэнне ў паўсядзенную практыку вернікаў. Тэкст апокрыфа стаў літаратурнай крыніцай многіх арыгінальных твораў сярэднявечнай літаратуры, шмат разоў перапрацоўваўся і перарабляўся старажытнымі кніжнікамі. Вобразна-сімвалічная сістэма твора была настолькі пераканаўчай, што істотна паўплывала на наступнае пісьменства і рэлігійную філасофію хрысціянства. Яго трывалае ўключэнне ў склад пасійных аповесцей, у тым ліку ў беларускую перакладную аповесць "Пакуты Хрыста", сведчыць пра значнае месца помніка ў шэрагу хрысціянскіх літаратурных тэкстаў.

Літаратура

1. Иларион. Христос – победитель ада: тема сошествия во ад в вост.-христиан. традиции / Иларион. – СПб. : Алетейя, 2001. – 431 с.
2. Памятники древней христианской письменности в русском переводе : в 5 т. / сост. Ириней, епископ Лионский. – М. : Тип. Каткова и К^{о}, 1860–1864. – Т. 1 : Апокрифические сказания о жизни господа Иисуса Христа и пречистой матери. – 1860. – 56 с.
3. Рукописный сборник Российской национальной библиотеки, Q. I, № 391. – [Б.м. : б.и.], [конец XV в.].

4. Сперанский, М.Н. Славянские апокрифические евангелия: общ. обзор / М.Н. Сперанский. – М. : Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1895. – 137 с.

Ермаковіч К. А. (Мінск)

ЭТЫКА-ФІЛАСОФСКІЯ АРЫЕНЦІРЫ ГЕРОЯЎ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЫ Ў ГЕРАІЧНЫХ АБСТАВІНАХ ЖЫЦЦЯ ПАСЛЯ ЧАРНОБЫЛЯ

З пачатку свайго існавання чалавек жыў і выхоўваўся на ўлонні прыроды. Ужо з Бібліі мы ведаем, што першым быў створаны не чалавек, а неба і зямля, моры і суша, паўзуны і рыбы, птушкі і жывёлы. Толькі на шосты дзень з'яўляюцца ў Сусвеце першыя людзі. "… і сказаў ім Бог: пладзіцеся і памнажайцеся, і напаўняйце зямлю, і валодайце ёю, і пануйце над рыбамі марскімі, і над птушкамі нябеснымі, і над усякай жывёлай, што поўзае па зямлі. І сказаў Бог: вось, Я даў вам усякую траву, якая рассейвае насенне сваё і якая ёсць на ўсёй зямлі, і ўсякае дрэва, у якога плод дрэўны, што рассейвае насенне: вам гэта будзе на ежу; а ўсім звярам зямным, і ўсім птушкам нябесным, і ўсякаму паўзуну на зямлі, у якім душа жывая, зяленіва травяное на ежу. І сталася так" (БЫЦЦЁ 1:26-31, 2:7-22). Відавочна, што чалавек цалкам залежыць ад прыроды, бо яна – і прытулак, і спосаб харчавання, і само жыццё (нават тады, калі ён хоча даказаць адваротнае). Пакуль чалавек памятаў гэту ісціну, наваколле аберагала і дапамагала, пакуль чалавек верыў у вышэйшыя сілы (існаванне, у прыватнасці, такіх вераванняў, як фетышызм, анімізм і інш.), ён жыў у гармоніі з прыродай. Аднак варта было чалавеку адчуць сябе царом прыроды, стаць творцам і ахвярай навукова-тэхнічнага прагрэсу, як адразу ж давялося сутыкнуцца з такімі наступствамі, як прыродныя катаклізмы і экалагічныя катастрофы.

Не так шмат ёсць слоў, якія ўжываюцца людзьмі пачатку XXI стагоддзя настолькі часта, як слова "ТРАГЕДЫЯ" (і ўсе вытворныя ад яго). Некалі гэтае паняцце належала да сферы высокага мастацтва, аднак сёння перайшло яно ў разрад актыўнай, паўсядзённай лексікі. Гісторыя трагедыі як жанру, а дакладней спецыфічнай разнавіднасці драмы, бярэ свой пачатак яшчэ са старажытнасці; аднак адзінай формулы, якая аб'ядноўвала б усе яе праявы, пакуль не існуе.

Аднак трагічнае як эстэтычная катэгорыя паступова сыходзіла ў паўсядзённае жыццё. І ў першую чаргу гэта тлумачыцца тым, што менавіта на дваццатае стагоддзе ў гісторыі чалавецтва прыпадае мноства сацыяльных, эканамічных і экалагічных катастроф. Яго трагічны вопыт (першая сусветная вайна, рэвалюцыя, грамадзянская вайна, Вялікая Айчынная вайна, вайна ў Афганістане, аварыя на Чарнобыльскай АЭС)

знайшоў вобразнае ўвасабленне ва ўсіх відах мастацтва, стаў паўсядзённым пафасам, дамінантай жыцця сучасніка.

Адным са "складаемых" трагізму ХХ стагоддзя стала тэхнагенная дзейнасць чалавека, які перастаў лічыць сябе часткай прыроды і вырашыў, што ён можа ўсім кіраваць. Да такой думкі прыводзяць звесткі пра вынікі меліярацыі, наступствы аварыі на Чарнобыльскай АЭС. Амаль адразу ж на гэтыя падзеі адгукнулася літаратура. У верасні 1986 года выходзіць першы празаічны твор чарнобыльскай тэматыкі – раман А.Асіпенкі "Лабірынты страху", які мае наступны зачын: "*Да пачатку трэцяга тысячагоддзя заставалася трынаццаць гадоў, восем месяцаў і пяць дзён, да Новага года – восем месяцаў і пяць дзён, да Першамая – пяць дзён – ракавыя лічбы, фатальнае імгненне на доўгай дарозе чалавецтва, якое магло ператварыцца ў нябыт-вечнасць, як патухлая зорка дзе-небудзь на ўскраіне Сусвету*" [1, с. 4]. Уважлівы чытач адразу ж называе гэту дату – 26 красавіка 1986 года. Так, іменна гэтыя лічбы ў календары сталі ракавымі, сталі той кропкай, якая падзяліла чалавечае існаванне на "ДА" і "ПАСЛЯ".

Не адразу было ўсвядомлена, **<u>што</u>** усё ж такі адбылося, таму і зразумела першая рэакцыя: на чорную навалу глядзелі як проста на здарэнне. На поўную моц трагічнасць сітуацыі разумелі найперш ліквідатары і вучоныя-атамшчыкі. Аднак іх слухаць ніхто не хацеў, асабліва кіраўніцтва: навошта палохаць людзей?.. Гэта ж адбылося і з Алегам Раманавічам Максімавым з рамана А.Асіпенкі "Лабірынты страху". Алег Раманавіч – выдатны атамшчык, які пабываўшы ў складзе камісіі на ЧАЭС, вывучыўшы становішча спраў на атамнай станцыі і знайшоўшы шмат парушэнняў "*як тэхналогіі, так і звычайнай працоўнай дысцыпліны*", вынес вердыкт: "*Калі-небудзь станцыя можа ўзляцець у паветра…*" [1, с. 30]. І гэтага "калі-небудзь" доўга чакаць не прыйшлося. Людзі жылі ў няведанні: "*Па радыё аб'явілі, што, магчыма, горад эвакуіруюць на тры-пяць дзён, вазьміце з сабой цёплыя рэчы і спартыўныя касцюмы, будзеце жыць у лесе. У палатках. Людзі нават узрадаваліся: на прыроду! Сустрэнем там Першамай. Здорава! Гатавалі ў дарогу шашлыкі... Бралі з сабой гітары, магнітафоны... Плакалі толькі тыя, чые мужы пацярпелі*" [2, с. 15]. Гэта было "ДА".

Паступова людзі пачалі аналізаваць тое, што адбылося з імі за суткі, але след пакінула на дзесяцігоддзі (хай сабе гэтае назіранне і аналіз адбываліся ў некаторых і на падсвядомым узроўні). Змянялася бачанне і стаўленне да гэтага свету, а значыць – змяняліся і каштоўнасныя арыенціры. Мэтазгодна тут звярнуцца да такіх асноўных праблем, як:

- Праблема крытэрыяў дабра і зла;

- Праблема сэнсу жыцця і прызначэння чалавека;
- Праблема справядлівасці.

Віктар Казько ў эсэ “Terra incognita. Зона” тлумачыць чытачу ўсю паўнату дабра мірнага атама: *“Увабраўся ў сілу і ўвайшоў у кожную нашу хату зусім не каляднай казкай, чырванашчокі і радасна абнадзейваючы будучае чалавецтва міф дваццатага стагоддзя – мірны атам. І як пры ўсёй рознасці, процілеглай, здавалася б знакавасці паяднаціся ў нашым жыцці гэтыя дзве падзеі: пераможная вайна і чарнобыльская катастрофа, якімі адзінымі і арганічнымі былі яны ў плыні няшчасцяў, бедаў і пакутаў, што спасцігглі не толькі нас, але ўвесь свет, планету нашую”* [4, с. 221]. Такім чынам, атам, які спачатку асацыіраваўся з навукова-тэхнічным прагрэсам, значыць з **дабром**, цяпер станавіўся абсалютным **злом** (страта здароўя, разбурэнне сямейных адносін, парушэнне ўзаемасувязей чалавека і прыроды, адчужэнне чалавек ад зямлі, ад малой радзімы, расчараванне ў прагрэсе…).

Звернем увагу і на такі момант, што В.Казько праводзіць паралель: Вялікая Айчынная вайна – Чарнобыльская катастрофа. Прычым пры пэўных умовах паміж гэтымі тэрмінамі-падзеямі можна паставіць знак тоеснасці. Аднак нельга абмінуць наступнае: на вайне відавочныя боль, кроў, гвалтоўныя смерці, сведкі ж Чарнобыльскай катастрофы на самым пачатку не бачаць наступстваў. Зразумела, гэта спрыяе ўсё яшчэ ўспрыняццю атама як мірнага. Варта засяродзіць увагу і на іншым, больш істотным: пасля Вялікай Айчыннай вайны народ святкаваў перамогу; трэці дзясятак пасля Чарнобыля працягваем падлічваць чалавечыя страты, выдаткі НТР.

Жыццё чалавека цесна павязана з філасофскім паняццем шчасця, складнікамі якога да аварыі былі каханне, сям’я, сяброўства, адчуванне сябе дзецьмі бацькаўшчыны. Чарнобыль парушыў, “расшчапіў” складнікі шчасця: выклікаў страх, экалагічны сіндром, звязаны з адчужанасцю і непрыкаянасцю чалавека, які баіцца смертаноснай радыяцыі. Немагчыма спакойна чытаць аповеды, успаміны сведкаў тых падзей. Гэтая думка выразна гучыць у дакументальнай кнізе С.Алексіевіч “Чарнобыльская малітва”. Адна з гераінь да Чарнобыля мае цесныя сваяцкія повязі, добрую сям’ю, чакае дзіця, адным словам, шчасце ўжо ёсць і яшчэ большыя праявы яго наперадзе. Гэта – “ДА”. “ПАСЛЯ”: мужа, чарнобыльскага пажарніка, вывозяць у Маскву, дзе ён, зрэшты, у пакутах памірае. Яна нараджае мёртвае дзіця. Час для маладой жанчыны спыніўся, уяўленні пра шчасце і няшчасце істотна змяніліся. Да Чарнобыля ўсё было проста і зразумела, пасля – даводзіцца прайсці

мноства прыступак, каб выжыць і забяспечыць працяг жыцця цаной нараджэння другога дзіцяці.

Ніколі раней нідзе ў сусветнай літаратуры да Чарнобыля мы не чыталі такой страшнай “карцінкі”: жанчына нараджае “ *з выгляду здаровае дзіцятка. Ручкі, ножкі... А ў яе цыроз печані... У печані – дваццаць восем рэнтгенаў... прыроджаны парок сэрца...*” [2, с. 43]. Тым больш на старонках псіхалагічнай прозы не згадваецца роспач маці, якая, пачуўшы, што дачушка памерла і што нават трупік яе нельга забраць, крычыць: “*Вы хочаце яе забраць для навукі, а я ненавіджу вашу навуку! Ненавіджу! Яна забрала ў мяне спачатку яго, а цяпер яшчэ хоча... Не аддам! Я пахаваю яе сама. Побач з ім... (Маўчыць.)*” [2, с. 43].

У сучаснай беларускай прозе адбылося ўдакладненне тэмы дзіцячага сіроцтва. З’явіўся новы аспект – Чарнобыльскае сіроцтва. Традыцыйна дзецям даводзілася заставацца без бацькі падчас ваенных катаклізмаў. “Мірны” ж атам адбіраў і бацькоў, і здароўе. Думаецца, зусім невыпадкова да гэтай тэмы звярнуўся аўтар аповесці “Суд у Слабадзе” і рамана “Бунт незапатрабаванага праху”. “*Ужо ён (мірны атам) паспрыяў ім (дзецям), то паспрыяў*” [4, с. 229], адзначае В.Казько ў эсэ “Terra incognita. Зона”. Разам з тым пісьменнік уводзіць новае паняцце – “Чарнобыльскі СНІД”, які праяўляецца ў “дэбілізацыі” чалавека, духоўнай абмежаванасці, адсутнасці жаданняў тварыць, знікненні веры ў светлую будучыню.

Адначасна з вышэй названай праблемай літаратура акрэслівае яшчэ адну – бежанства. У беларускай літаратуры былі “Паязджане” Янкі Купалы, “Пахаджане” Васіля Быкава з’явіліся так званыя чарнобыльскія бежанцы, якіх тэхнагенная рэвалюцыя прымусіла стаць выгнаннікамі ў роднай краіне, чужымі сярод сваіх з кляймом на ўсё жыццё – **чарнобылец**. Ніхто не мог падумаць, што гэтаксама, як “*зыход ракаў адбыўся да Чарнобылю яшчэ, роўна за тыдзень да падзелу беларускага жыцця на чыстае і нячыстае – стварэнне зоны*” [4, с. 225], адбудзецца і зыход людзей з родных вёсак.

Змяніліся адносіны да Бацькаўшчыны, да прыроды. Найперш гэта выявілася ў тым, што з’явіліся “выкрасленыя вёскі” і “вёскі, што знаходзяцца на памежжы з зонай”. Яны сталі асобнай дзяржавай – **Зонай**, куды ўваход забаронены, але значыліся межы гэтай “новай” краіны зусім не на геаграфічных картах, а на шыльдах з калючым дротам. Лічылася, што ўсе выселены адтуль у небяспечныя раёны. А калі там нікога няма, то і “*знікла неабходнасць везці туды… хлеб*” [4, с. 223]. Так, па паперках – усе эвакуіраваны. Усе – ды не зусім. У зоне заставаўся чалавек. І здаралася так, што іменна тут ён адчуваў сябе сапраўды шчаслівым, ён адчуваў сябе гаспадаром, ён адчуваў сябе

патрэбным некаму (няхай гэта былі і жывёлы), ён адчуваў тое, пра што баяўся нават падумаць у час **“ДА”**. Так адбылося і ў адной невялікай вёсачцы, дзе, “*акрамя Бляхі, асталіся толькі дзед з бабаю ды адзінокая старая фельчарка*” [5, с. 187]. Бляха, галоўны герой апавядання А.Федарэнкі, “*быў рахманы, бяскрыўдлівы чалавек, які за чарку ішоў да любога рабіць любую работу, але ў вёсцы яго асцерагаліся і не любілі, як увогуле асцерагаюцца і не любяць на беларускіх вёсках людзей няўдалых*” [5, с. 186]. Вяскоўцы з агідай адносіліся да былога “цюрэмшчыка”, які жыў толькі на сваю мізэрную пенсію па хваробе без сям’і і родных. Аднак, калі ў іх вёску панаехалі вайскоўцы, калі яны сталі “*палівацъ з брандспойтаў хаты, потым – укопваць за вёскаю бетонныя слупы і нацягваць на іх калючы дрот, калі з суседніх вёсак, з-за дроту, як перад вайною, пачалі ехаць гружаныя людзьмі і жывёлаю машыны, калі пакрысе, самахоць, пачалі выбірацца і з іхняе вёскі, Бляха* ***ажыў*** *(вылучана К.Е.)*” [5, с. 187]. Атрымліваецца, што для таго, каб людзі звярнулі на цябе ўвагу, каб далі шанц на выпраўленне памылак юнацтва, каб убачылі ў ім чалавека, неабходны быў… Чарнобыль! А цяпер аказваецца, што без гэтага чалавека не маглі і кабана забіць. “*Вось так пасля Чарнобыля п’янчужка, якога дражнілі Бляха, стаў чалавекам. І яго, як сапраўднага мужчыну, сталага, гаспадарлівага, сямейнага, звалі біць кабана*” [5, с. 188].

Да чарнобыльскай навалы вясковыя сабакі служылі чалавеку-гаспадару. Але пасля, калі ўладнымі структурамі вывозіліся “карысныя” жывёлы і птушкі, то сабакі, самыя блізкія сябры чалавека, адразу сталі лішнімі, непатрэбнымі, радыяцыйна небяспечнымі. Пакінутыя людзьмі, яны адразу як бы адчулі адказнасць на павышаным, “чалавечым” узроўні. Цяпер сабакі сталі гаспадарамі зоны. Людзі здрадзілі ім. І здрадзілі двойчы. Прыручаныя чалавекам, “*сабакі, убачыўшы людзей, з усіх ног радасна беглі да іх, адразу ж дараваўшы здраду. Людзі ж уцякалі ад сабак, баючыся радыяцыі*” [4, с. 230]. Сабакі зоны, зразумеўшы, што чалавек для іх ужо ніхто (ні гаспадар, ні сябар), сталі толькі памнажацца і шукаць сабе здабычу, каб пракарміцца. Здабычай ужо стаў і чалавек. Так сталася і з Бляхам, калі “*ён спрабаваў яшчэ адмахвацца, уцякаць, хоць бы неяк дапаўзці да дзвярэй калідора, крычаў, - але крыкі гэтыя патаналі, упляталіся ў дзікае яхкатанне, у звар’яцелы віскат узбуджанай, паспыталай крыві гайні, якая быццам на паляванні, абклаўшы з усіх бакоў ненавіснага звера і не чакаючы знаку паляўнічага, наскоквала, і рвала, і грызла, і старалася ўпіцца ў самае горла…*” [5, с. 199]. І ніхто не мог дапамагчы. Жывёла помсціла чалавеку. Помсціла таму, для каго яна стала забавай, гульнёй, таму, хто страціў духоўнасць,

забыўся на тое, што ён – таксама прырода, але не здрадзіў сваёй "дзікарскай" натуры: паляваць і забіваць.

З цягам часу тэма "Чалавек і прырода" будзе набываць усё большыя адценні трагічнага. Выражана гэта будзе найперш праз мастацкія тэксты, напісаныя ў тым ліку і ахвярамі Чарнобыля. Дыялектыка жыццёвай і мастацкай праўды, этыка-філасофскія арыенціры герояў беларускай прозы стануць якасна, змястоўна іншымі, што, зрэшты, і назіраецца ў лепшых творах дня сённяшняга.

Бясспрэчна, беларуская літаратура ў свеце найперш вядома творамі на тэму вайны. Аднак не менш актуальнай апошнім часам стала экалагічная тэматыка і ў прыватнасці тэма Чарнобыля. Думаецца, што ў гэтым "спаборніцтве" лідарам выступаюць творы пра Чарнобыль. Чаму? Бо з чалавекам на вайне многае ясна дзякуючы К.Чорнаму, В.Быкаву, М.Гарэцкаму, А.Адамовічу, Я.Брылю… А вось у мастацкім асваенні жыцця асобнага чалавека і грамадства ў цэлым пасля чорнай чарнобыльскай даты многа яшчэ недагаворанасцей.

Лепшыя творы І.Шамякіна, Б.Сачанкі, А.Асіпенкі, В.Казько, І.Пташнікава далі ўжо некаторыя адказы на пытанне, як, у якім накірунку змяніліся мараль, этыка, уяўленні чалавека пра жыццё на мяжы XX – XXI стагоддзяў.

Літаратура

1. Асіпенка, А. Лабірынты страху : раман / А.Асіпенка. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 447 с. : іл.
2. Алексиевич, С. Чернобыльская молитва : хроника будущего. – М. : Время, 2008. – 384 с.
3. Бельскі А.І. Галасы і вобразы : літ.-крыт. Артыкулы / А.І. Бельскі. – Мінск : Літаратура і мастацтва, 2008. – 288 с. : іл.
4. Казько, В. Дзікае паляванне ліхалецця : эсэ, публіцыстыка / В.Казько. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 360 с.
5. Федарэнка, А. Смута / А. Федарэнка. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 260 с.

Еўчык Н. В. (Мінск)

МАТЫЎ ДОМА-ГНЯЗДА Ў ТВОРЧАСЦІ МІХАСЯ СТРАЛЬЦОВА

Нормы і ідэалы, звязаныя з домам, увасабляюцца перш за ўсё ў побытавай сферы і належаць "штодзённаму слою культуры" [1, с. 15]. Слою, па заўвагам А. М. Панчанкі, "кансерватыўнаму", які змяняецца павольна, аднак у "эпохі скачкоў", пераломаў пераўтвараецца "ў падзею" [1, с. 15]. У XX стагоддзі было некалькі гістарычных момантаў, калі адчувальна змянялася сума ідэй і ідэалаў (сярод якіх быў і дом), на якіх засноўвалася нацыянальнае быццё. У нашай працы робіцца спроба

асэнсаваць функцыянаванне сутнасна важнага для нацыянальнай культуры паняцця "дом" у сітуацыі змены культурных парадыгм у 1960-1970-я гг., калі, як пісаў А. Адамовіч, знікала сялянская Атлантыда. У гэта перыяд пытанне аб доме, якое ўключае ў сябе цэлы спектр роднасных у духоўна-культурным плане праблем (дом і гісторыя, дом і сям'я, дом і фарміраванне духоўнага характару, дом і праблема асобы, дом і лёс пакаленняў і г. д.), набыло яшчэ і выразнае маральна-этычнае вымярэнне: многія з пісьменнікаў "філалагічнага" пакалення пакінулі свой вясковы дом-жыллё, каб у вялікім свеце знайсці сваё месца. З'яўленне матыву дома ў творчасці кожнага з выбітных мастакоў таго часу было вызначана як канкрэтнай гістарычнай рэальнасцю, так і ўласна грамадзянскім і творчым лёсам. Спецыфіка ўвасаблення ў прозе названага перыяду канстантнага для беларускай літаратуры (і шырэй – культуры) вобраза дома разглядаецца на матэрыяле творчасці Міхася Стральцова.

Дом, хатні ўклад і этыкет самі па сабе з'яўляліся ўвасабленнем традыцыі, таму іх прызнане ці непрызнанне ў якасці адной з важнейшых каштоўнасцей нацыянальнага жыцця стала яркім выражэннем сацыяльнай, маральнай і культурнай пазіцыі асобы. На працягу стагоддзяў дом у нацыянальнай культуры быў эквівалентам прыроднага, натуральнага, але "акультуранага", абжытага свету і ўвасабляў сабою ўстойлівасць, упарадкаванасць, сямейна-радавую блізкасць. Нягледзячы на ўмоўнасць такіх вызначэнняў, назавем традыцыйны тып домаўпарадкавання домам-гняздом, уключаючы ў гэтае паняцце разнастайныя канкрэтна-гістарычныя разнавіднасці жылля (хата, сядзіба, кватэра і г. д.) і ўлічваючы характар прынятага ў іх хатняга ўкладу, у ідэале заснаванага на пераемнасці і традыцыі. "Дом – гэта гняздо, а... "гняздо" прадугледжвае статкі, дзяцей, ачаг, адным словам, сімвалізуе сямейнае, сацыяльнае і эканамічнае жыццё" [2, с. 114]. У дадзеным кантэксце прынцыпова важнай з'яўляецца глыбінная сувязь дома-гнязда з традыцыяй і родам, спадчыннасць (як матэрыяльная, так і духоўная, культурная). Сутнасныя для характарыстыкі дома-гнязда якасці – гэта стабільнасць, абароненасць, пэўнага роду кансерватызм, які выражацца ў арыентацыі на каштоўнасці традыцыйнага парадку і, што немалаважна, – спрадвечнасць дадзенага тыпу жылля, яго "ўкаранёнасць" у спецыфічна нацыянальным спосабе быцця, яго адэкватнасць апрабаваным формам народнага жыцця. Для пераважнай большасці пісьменнікаў "філалагічнага" пакалення паняцце "дом" звязана найперш з вясковай хатай – домам іх дзяцінства.

Вяртанне дамоў і вандроўка з дому – адзін з найбольш вызначальных матываў у апавядальнай творчасці Міхася Стральцова.

Паняцце "дом" увасабляецца ў бацькоўскай хаце, вёсцы, куды імкнецца стомлены горадам герой апавяданняў "Дома", "Там, дзезацішак, спакой", "Сена на асфальце", "І зноў, зноў горад".

Дом – гэта прытулак.

Прычына зафіксаванай практычна ва ўсіх нацыянальных культурах значнасці гэтага паняцця заключаецца, мабыць, у тым, што дом належыць да ліку самых глыбокіх, базавых для чалавечых інстытутаў прасторавых структур, якія адносяцца да культуры ў самым шырокім, агульнарадавым яе разуменні. Месцазнаходжанне дома ў прасторы першапачаткова істотна вызначала ўяўленні чалавека аб свеце: дом задаваў межы паміж прасторай унутранай, сваім, зразумелым, што адпавядае звычаю, і знешнім, чыя рэчаіснасць была чужой абжытаму хатняму свету. Як зазначае Я. Ю. Ленсу, "пачуццё неабходнасці сімвалічнага адмежавання прасторы жылля ад прасторы знешняга свету, навакольнай прыроды" было ўласціва не толькі беларусам мінулага, але "ў беларусаў названае ўяўленне было трывалым і існавала амаль без змяненняў больш доўгі час, чым, скажам, ва ўкраінцаў ці рускіх, на якіх зрабіў уплыў інтэнсіўны працэс урбанізацыі вёскі, што пачаўся ў Еўропе ў другой палове XIX стагоддзя" [3, с. 10].

Як прасторавы вобраз дом уваходзіць у рад канкрэтных прасторавых апазіцый мастацтва. Звычайна ён проціпастаўлены як закрытая прастора – адкрытай, замкнутае – разамкнутаму, абмежаванае – неабмежаванаму, аддзяляючы абжытую прастору жылля ад неабжытай прасторы навакольнага свету.

Сцены надзейна абараняюць чалавека ад праблем, якія яму магло прычыніць навакольнае асяроддзе. Там, *за* сценамі, хоча апынуцца Сяргей Марус – герой апавядання "Там, дзе зацішак, спакой". У ягоных марах дом уяўляецца сэрцам ідэальнага свету: "*Яму зусім не хацелася думаць пра дождж, не хацелася іншай думкі, апроч той, што вось заўтра ён прыедзе дамоў, дзе зацішак, спакой, дзе не будзе ніякага дажджу, – ён верыў, што так будзе, бо яму так хацелася, – дзе аціхне тая невыразная і роўная трывога, што гнала яго ў вёску*" [4, с. 92]. Разуменне незваротнасці мінулага рэфрэнам паўтараецца пасля кожнай такой мроі-ўспаміну: *"Але ён памыліўся"; "Але ўсё было іначай".* Зацішак, спакой, якія быццам бы чакаюць Сяргея Маруса пад родным дахам, – гэта толькі ілюзія. Ва ўнутраным свеце героя паглыбляецца адчуванне бездані, што аддзяляе яго ад сям'і. Калі чалавек адрываецца ад зямлі, губляе спрадвечныя карані (нават калі гэты адыход супадае з аб'ектыўнай неабходнасцю), такі пераход заўсёды няпросты. Часам ён пазбаўляе чалавека маральнай апоры, нараджае ў ім пачуццё

незадаволення, якое ўсведамляецца позна, калі што-небудзь паправіць ужо немагчыма.

Можна вярнуцца ў бацькоўскую хату, але немагчыма вярнуць маленства. *"І так трывожна і боязна бывае на душы – няўжо так пачынаецца сталасць?"* [4, с. 136], – гэта пытанне, узятае з кароткага апавядання "Роздум", прама ці апасродкавана задаюць многія героі празаічных і вершаваных твораў Міхася Стральцова.

Увагу Стральцова прыцягвае такі момант у жыцці чалавека, калі той быццам "выспявае" для дзеяння, для пэўнага рашэння ці высновы, бярэ тым самым на сябе адказнасць за зроблены выбар ці за наступствы яго. Герой звычайна знаходзіцца ў стане максімальнай абвостранасці думак і пачуццяў, а ў такія хвіліны зусім натуральны аналіз усяго мінулага, асаблівая чуллівасць да ўсяго, што знаходзіцца побач. Так, для Лагацкага з апавядання "Блакітны вецер" недабудаваны дом – гэта *"стары знаёмец"* [4, с. 76], які можа быць суразмоўнікам. Лагацкі адчувае, што яго душа, як той дом, недабудавана, незавершана. Стральцоў мае асаблівую схільнасць да даследвання чалавечага тыпу, незвычайна блізкага пісьменніку па біяграфіі, погляду на рэчы, душэўнаму складу. Радок аднаго з вершаў Стральцова – *"Абнаўлення хачу я, хачу абнаўлення!"* [4, с. 370] – можна лічыць своеасаблівай жыццёвай праграмай не толькі герояў Стральцова, але і самога аўтара.

"Услед за Максімам Багдановічам і Максімам Гарэцкім Міхась Стральцоў больш чым хто спасьціг драматызм беларускай душы. Драматызм гэты гістарычна абумоўлены. Ён у пастаянным адчуванні сябе выгнаннікам, чалавекам з Радзімай, але без роднай хаты. Чужы на сваёй зямлі, чужы сярод сваіх. Пра гэта цяжка думаць, яшчэ цяжэй пра гэта некаму сказаць" [5, с. 100], –такія адметныя рысы Анатоль Кудравец убачыў у літаратурным партрэце Міхася Стральцова.

Сам пісьменнік у адным вершы называе сябе крыху іранічна *"выгнаным патрыцыем"* ("Вось тут, далёка ад сталіцы...") [4, с. 384]) і ўжо сур'ёзна дадае, успамінаючы свае школьныя гады: *"Айчызны дым" і слова "пілігрым" / Упадабаў..."* ("Два вершы") [4, с. 392].

Трэба зазначыць, што ў гісторыі еўрапейскай думкі XX стагоддзя ўсведамленне беспрытульнасці і самотнасці чалавечага існавання ўзнікла не адразу. Першая сусветная вайна падштурхнула філосафа-дыялагіста Марціна Бубера да асэнсавання гэтай праблемы. Ён адрознівае ў гісторыі "эпохі абжытасці" і "эпохі беспрытульнасці". У эпоху абжытасці чалавек адчувае сябе арганічнай часткай космасу – як у абжытым доме. У эпоху беспрытульнасці свет ужо не здаецца гарманічна ўпарадкаваным цэлым, і чалавеку цяжка знайсці сабе "ўтульнае месца" ў ім, – адсюль пачуццё непрыкаянасці і сіроцтва.

У дачыненні да беларускай сітуацыі ў гэтым пытанні трапна выказаўся Анатоль Кудравец: "Чалавек спакойны тады, калі спакойна ў хаце. А "хата" – гэта не толькі сям'я, але і краіна, і дзяржава. У нашай жа беларускай хаце не было спакою. Гэта вярэдзіла, прыгнятала душу" [5, с. 48].

У старажытнасці "... чалавек усведамляў, што і ён, і яго жыллё з'яўляюцца часцінкай космасу і будаваць жыллё трэба так, каб яно арганічна ўключалася ў гарманічнае цэлае светабудовы. Вось чаму хата ствaралася ў адпаведнасці з кірункамі свету і, як кветка, якая паварочвае галаву да сонца, сваімі вокнамі абавязкова глядзела на ўсход ці на поўдзень" [3, с. 7]. Уся "начынка" традыцыйнага жылля – стол, посуд, агонь і г. д. – мела не толькі ўтылітарнае, але вялікае сімвалічнае і абрадавае значэнне.

Дом – гэта святыня.

Сучасны чалавек адчувае сябе бяздомным, таму што згубіў святыні. Маладыя людзі імкнуцца перанесці цэнтр цяжару сваіх жыццяў з дома-гнязда ў вялікі свет, у якім толькі і магчыма, з кропкі погляду новай культуры, сапраўднае самавыяўленне асобы. І калі малады "Адысей" (як Сяргей Марус) вяртаецца ў свой дом-гняздо, ён пачынае адчуваць сябе "блудным сынам", які пад час сваіх вандровак страціў адчуванне цэласнасці, гармоніі свету.

Імкнучыся пераадолець адчуванне беспрытульнасці, мастакі звяртаюцца да тэмы культурнай і радавой памяці, спадчыннасці. Энергія мастацкага мыслення скіравана на апяванне паэзіі дома, устанаўленне традыцыйнага ладу жыцця ў якасці галоўнай апоры для герояў у драматычныя часы гісторыі.

Для Стральцова было важным паглядзець на праблему не толькі з пазіцыі маладога "пілігрыма", але і абмаляваць вобразы тых, хто застаўся ля сямейнага ачага, абараняючы яго непарушнасць.

Дом-гняздо населяны дарагімі людзьмі. Сцены дома ўпрыгожваюць партрэты продкаў, а прадметы хатняга ўжытку – гэта не проста рэчы, яны адушаўлёныя і ўдзельнічаюць у жыцці ўсіх членаў сям'і. Дом – гэта не толькі трывалы побыт, але і людзі, якія яго насяляюць, гэта сям'я, гэта пэўны псіхалагічны і культурны склад, які блізкі і дарагі пісьменніку. Але сцены дома не могуць абараніць чалавека ад самоты. *"Навошта, навошта ён тут адзін, навошта гэта хата, калі няма жонкі, калі раз'ехаліся, павыходзілі ў горадзе замуж дочкі, бадзяецца недзе па свеце сын, пра якога думаў, што прыедзе ў вёску, ажэніцца і стане абжываць бацькаву хату..."* [4, с. 118], – думае ўдавец Максім з апавядання Стральцова "Добрае неба". Праз усё апавяданне праходзіць матыў чакання сына. Вобразы неба, дома, бацькі і

сына, якія звычайна ўвасабляюць ідэальны парадак быцця, у апавяданні ствараюць уражанне завяршэння нейкага цыклу нацыянальнага, прыроднага, касмічнага жыцця.

Стральцоў звычайна пазбягае антытэзы "вёска" – "горад", "традыцыйнае" – "антытрадыцыйнае". Яго героі, чуйныя да нюансаў жыцця, не схільныя да катэгарычных і рэзкіх меркаванняў. Улюблёны герой Стральцова – "блудны сын" з беларускай вёскі, які імкнецца "прымірыць горад і вёску ў сваёй душы" [4, с. 110].

Дом – слова-праблема, якое стварае вакол сябе цэлае сэнсавае поле і цэлую сістэму пераасэнсаванняў. Свет духоўны і свет матэрыяльны паядналіся тут ў гарманічным і непарыўным адзінстве. Гаспадаром "дома" становіцца чалавек, які імкнецца асэнсаваць і палюбіць вялікі свет, прывесці яго да гармоніі ва ўласнай свядомасці. І галоўнае, ён спрабуе знайсці ці захаваць дом – тое, што звяжа яго з вечнасцю.

Літаратура

1. Панченко, А. М. О русской истории и культуре / А. М. Панченко. – СПб.: Азбука, 2000. – 464 с.
2. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
3. Ленсу, Я. Ю. Таямніцы беларускай хаты / Я. Ю. Ленсу. – Мінск: Беларусь, 2007. – 167 с.
4. Стральцоў, М. Выбранае: проза, паэзія, эсэ / М. Стальцоў. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 607 с.
5. Кудравец, А. За дальнім прычалам. Літаратурныя партрэты / А. Кудравец. – Мінск: Медысонт, 2007. – 224 с.

Іконнікава Л. У. (Мінск)

АНТЫАЛКАГОЛЬНАЯ ТЭМАТЫКА Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (АНАЛІЗ П'ЕСЫ "ЦВЯРОЗЫ ДЗЕНЬ СЦЯПАНА КРЫВАРУЧКІ" Г.МАРЧУКА)

Тэма п'янства не новая ў беларускай літаратуры. Вобраз п'яніцы і выпівахі трывала вайшоў на старонкі твораў (В.Быкаў "Труба", Н.Гілевіч "Замова п'яніцы", А.Дудараў "Парог", А.Петрашкевіч "Трывога"). Алкагалізм становіцца паўсюднай сацыяльнай з'явай, якая сведчыць пра праяўленне бездухоўнасці чалавека, страту ім маральна-этычных каштоўнасцей, жыццёвых ідэалаў. Па прычыне злоўжывання гарэлкай ускладняюцца сямейныя ўзаемаадносіны, што вельмі часта прыводзіць да разводаў, адбываюцца негатыўныя псіхалагічныя зрухі, якія вядуць да дэградацыі. Па сцвярджэнні Н.К.Аксёнчык, дадзеную праблему сёння "трэба разглядаць у кантэксце жыццёвага і духоўнага

ўкладу людзей, праяўлення маральнага падзення чалавечай асобы” [1, с. 104]. Таму апошнім часам герой-алкаголік заканамерна займае сваю нішу ў літаратуры. Георгій Васільевіч, які з першых твораў тонка прыкмячае заганнае ў грамадстве, не мог абмінуць антыалкагольнай тэматыкі ў сваёй творчасці, і ў 1984 годзе ім была створана трагікамедыя “Цвярозы дзень Сцяпана Крываручкі”.

У вышэй згаданым творы прасочваецца цесная сувязь з п’есай вядомага беларускага драматурга А.Дударава “Парог”, што была пастаўлена на сцэне ў 1981 годзе. І яднае іх не толькі тэматыка і праблематыка. Н.К. Аксёнчык адзначыла, што “Парог” – твор “пра невычэрпныя магчымасці і праяўленні чалавечай душы” [1, с. 103]. Тое самае мы можам гаварыць і пра трагікамедыю Г.Марчука, дзе драматургам даследуецца складаны працэс духоўнага адраджэння асобы, што страціла маральныя арыенціры. Як і А.Дудараў, Георгій Васільевіч галоўнай дзеючай асобай абірае не рэзанёра, які ўвесь час вучыць не піць і разважае пра шкоду алкаголю, а самага натуральнага алкаголіка. Аднак гаварыць пра тоеснасць Буслая, персанажа п’есы “Парог”, і Крываручкі нельга. Буслай – блазан, для якога гарэлка своеасаблівы спосаб выхаду “са стану раўнадушша, духоўнай ляноты, што ён назірае не толькі наўкола сябе, але і ў сабе” [2, с. 28]. Крываручку ж гарэлка “ўздымае жыццёвы тонус”, падымае настрой і стымулюе камунікацыю з людзьмі. Герой даволі абыякава ўспрымае падзеі, што адбываюцца вакол яго, ён цалкам засяроджаны на сваёй асабістасці, на надумлівых абразах, па-сапраўднаму хвалюе яго толькі ўласная асоба.

Прычыны п’янства і Крываручкі, і Буслая “ў маральнай дэградацыі, што стала вынікам бесклапотнасці, заснаванай на імкненні героя “лёгка жыць, мець прыгожую жонку, смачна есці” і не думаць пра сваё месца ў жыцці” [1, с. 105]. У гэтым бачыцца асноўны канфлікт твора, у цэнтры якога аказваецца барацьба “з абывацельскім разуменнем жыцця, дзе парушэнне гармоніі духоўнай прыгажосці душы ў бок матэрыяльнага разліку вядзе да катастрофы асобы” [1, с. 105].

Крываручка – супярэчлівая натура, у якой дзіўным чынам пераплялося і добрае, і злое: ён цынічны, аднак не на столькі, каб адмаўляць дабро, паміма волі творыць зло сваім родным, ды сам не мае ад гэтага ніякай выгады. Відавочна, што пісьменнік звязвае праблемнасць твора з даволі неардынарным і складаным характарам. Сцяпан быў калісьці добрым механізатарам, якога цанілі не толькі ў роднай вёсцы, калгасе, але ў раёне і вобласці. Зараз жа з-за празмернага злоўжывання гарэлкі яго пераводзяць у паляводы. Асабістай віны ў гэтым герой не адчувае, у сваіх дзеяннях не бачыць нічога дрэннага,

таму і лічыць, што такім чынам быў непамерна пакрыўджаны. А гэтую абразу ён гатовы “песціць” і “гадаваць”, яна дазваляе знайсці прычыну ап’янення і апраўдацца перад роднымі і ў нейкай ступені перад сабой, хаця, калі зазірнуць глыбока ў душу героя, стане зразумелым, што самому Сцяпану гэта і не патрэбна.

Алкаголь прыводзіць да сур’ёзных псіхалагічных змен асобы, дэфармуе лепшыя якасці характару людзей. Таму “вечна п’яныя” выклікаюць агіду, іншым разам смех, спачуванне, а часцей за ўсё проста выносяцца за межы агульнапрынятага. Такіх людзей грамадства перастае “заўважаць”, становіцца прасцей “вывесці” з поля свайго зроку і забыць пра іх існаванне. Так, і герой у вачах аднавяскоўцаў перастае быць чалавекам, яго саромеюцца, з ім перастаюць лічыцца і намагаюцца куды-небудзь адправіць. Месцам такой “ссылкі” становіцца міжкалгасны прафілакторый. Дадзеная ўстанова па-рознаму паўплывала на “сасланых”: для аднаго стала збавеннем і дапамагла спасцігнуць сваю віну перад сям’ёй і грамадствам (Бражка), Сцяпану дала магчымасць перагледзець жыццё і пачаць яго з чыстага аркуша. Ніякага ўздзеяння яна не аказала толькі на Долара, які бачыць сэнсам існавання гарэлку і жыве ад адной выпітай бутэлькі да іншай. Аднак ці можна лічыць лёгкім шлях да разумення неабходнасці змен у жыцці, ці дастаткова для гэтага проста апынуцца ў прафілакторыі? Звычайна, што не. Для таго, каб прыйсці да такой высновы, павінна нешта здарыцца неардынарнае. І для кожнага чалавека такі імпульс асаблівы. Вось і Крываручка ў першы дзень свайго прыезду зусім не збіраецца зменьвацца, бо не адчувае сябе ізгоем, лішнім, якога саромеюцца ўласная жонка і аднавяскоўцы.

Працэс пераадолення сябе і сваіх дрэнных звычак складаны і ніколі не бывае імгненным. Толькі моцная асоба можа прызнаць свае памылкі і пачаць крапатлівую працу па іх выпраўленні. Крываручка яшчэ здольны да такой працы. Пісьменнік не гаворыць, што стала штуршком да пераасэнсавання ўласнага жыцця героем. Ці была гэта размова з бацькам-нябожчыкам, ці ўсведамленне сваёй непатрэбнасці грамадству, жонцы. Аднак у душы пачаўся складаны самааналіз, які прымушае крыху па-іншаму глядзець на рэчы. Апошнімі імпульсамі, што садзейнічалі пачатку перавыхавання, сталі размова з цеткай Любай і спроба самагубства Бражкі. У фінале перад чытачом паўстае зусім іншая постаць Сцяпана. Ён цвярозы шчыруе на лузе з касой, да яго прыхільна ставяцца дачка і цётка Люба. Герой пачынае разумець неабходнасць работы над сабой. Такім чынам, Г.Марчук выказвае меркаванне, што толькі праца на зямлі здольна вярнуць чалавеку страчаную раўнавагу, забяспечыць душэўны спакой і надаць маральных сіл (падобная думка будзе прасочвацца і ў апавяданні “Дзям’ян і Даша”).

Драматург услед за А.Дударавым праводзіць свайго персанажа праз “смерць”: Крываручка “памірае” для людзей, якія знаходзяцца вакол яго. Героя проста перастаюць успрымаць як асабістасць. Гэта яскрава выяўляецца пры звароце да яго родных, што выкарыстоўваюць бязлікую моўную формулу “грамадзянін Крываручка”, апускаючы пры гэтым уласнае імя. У далейшым сам герой называе сябе “Іван. Ніхто”, цетка Люба – “Іван бязродны”, а сабутэльнікі з прафілакторыя перакручваюць і прозвішча, якое пасля гэтага трансфармуецца ў Крываножку. Ужыванне аўтарам імён “Іван ніхто” і “Іван бязродны” не выпадковае, так персанаж пазбаўляецца асабістых прыкмет і суадносіцца толькі са славянамі і ніякім чынам не прывязваецца да канкрэтнага роду, мясцовасці. Алкаголікі для пісьменніка – жывыя нябожчыкі, якія намінальна існуюць, але іх ужо нічога не яднае з жывымі, яны становяцца асацыяльнымі і нікому не патрэбнымі элементамі. Адпаведна гэтай ідэі Г.Марчук не дае імён іншым “насельнікам” прафілакторыя, выкарыстоўвае толькі мянушкі – Бражка, Долар. Апошні, якому толькі 19 гадоў, успрымае гэтае найменне як імя ўласнае, жыве, не ведаючы сваіх продкаў (не помніць свайго дзеда). Аказаўшыся па-за межамі грамадства, для якога перастаў існаваць, Долар таксама не лічыцца і не ўспрымае апошняе.

Сітуацыя псіхалагічнай ізаляцыі, у якую трапляе Крываручка, прыводзіць у канчатковым выніку да ўзрушэння, трагічнага адчування свайго падзення, віны і безвыходнасці. Моцны чалавек, зразумеўшы ўсё гэта, зможа знайсці ўнутраныя сілы і вярнуцца да нармальнага жыцця, цяжкай працай пакажа сур’ёзнасць свайго намеру змяніцца і з цягам часу заслужыць зноў сваё імя. Крываручка гэта разумее, аднак пакуль, абапіраючыся толькі на фінал трагікамедыі, казаць пра перавыхаванне яшчэ рана, мусіць прайсці час, каб герой канчаткова паверыў у свае сілы, каб паверылі яму. Апошняя сцэна твора – гэта пацвярджэнне таго, што Сцяпан пачынае ўсвядомліваць неабходнасць маруднай і крапатлівай працы душы.

Асаблівае месца ў трагікамедыі адводзіцца жаночым вобразам. Праблема п’янства, пастаўленая аўтарам у аснову п’есы, набывае новых барваў пры абмалёўцы жонкі Крываручкі Антаніны. З яе дапамогай пісьменнік паказвае гаротны лёс жанчын, што жывуць з алкаголікамі. Антаніна ўжо 20 гадоў моўчкі мірыцца з усімі прымхамі і п’янствам Сцяпана. Яна не робіць нічога кардынальнага для таго, каб хоць нейкім чынам змяніць сітуацыю ў сям’і, ва ўсім патакае мужу. Жанчына не дапускае думкі, каб падаць заяву на развод, бо, па-першае, кахае яго, па-другое, ёй сорамна перад людзьмі, ды ў дадатак яна баіцца мужа. Перад чытачом – тыповая кабета, якая заблыталася ў сваіх пачуццях. У

канчатковым выніку заява напісана толькі пад уздзеяннем брата і дачкі. Такія дзеянні гераіні добра зразумелыя і лёгка тлумачацца. Шмат хто, мог бы абвінаваціць Антаніну ў слабахарактарнасці. Ды такое сцвярджэнне будзе памылковым. Жанчына, якая трапіла ў падобнае становішча мае некалькі шляхоў выйсця, самы просты з якіх – самой пачаць піць, тады, як кажуць, “і ў радасці, і ў горы”. Жонка Крываручкі гэтага не робіць, як, дарэчы, і не абірае самага складанага шляху, калі патрэбна дакласці не абы-якіх высілкаў, каб дапамагчы блізкаму чалавеку. Відавочна, што ёй не хапае смеласці, мужнасці, рашучасці. Аднак яна не пазбаўлена жаночай гордасці, бо можа супрацьстаяць свайму мужу. На прыкладзе вобраза Антаніны драматург паказаў тыповасць узаемаадносін у сям’і алкаголіка.

Вобраз цёткі Любы выглядае не болей чым рэзанёр, які ўвесь час дакарае алкаголікаў. Былая настаўніца, яна так і не пазбавілася звычкі несці ў масы ідэалагічныя дзяржаўныя пастулаты. Часта гаворыць лозунгамі, прыводзіць статыстычныя дадзеныя і ўвесь час павучае. Ды яе словы не пазбаўленыя душэўнай занепакоенасці лёсам іншых людзей. Яна адна заўважае ў Крываручку яшчэ не зусім страчаную асобу і імкнецца дапамагчы парадай. Аднак вобраз у цэлым статычны і носіць дыдактыка-дэкларацыйную функцыю.

Калі гаварыць пра сувязь вышэй названага твора з “Парогам” А.Дударава, то можна адзначыць, што аднолькавую з казачнікам Пакутовічам місію “лекара душ” у Георгія Васільевіча выконвае бацька Крываручкі. Калі ў сваім творы А.Дудараў не паказвае постаць Пакутовіча, а толькі ўзгадвае ў размовах, то Г.Марчук уводзіць у трагікамедыю вобраз бацькі, з той, праўда, агаворкаю, што апошні дзейнічае ў сне Крываручкі, на падсвядомым узроўні. Дадзены герой напоўнены ўсімі неабходнымі атрыбутамі сталай, разумнай і вопытнай асобы. Ён не дакарае сваімі словамі, аднак ставіць пытанні такім чынам, што кожнае з іх прымушае задумацца пра сваё існаванне. Праўдзівыя адказы патрабуцць сілы, каб прызнацца ў сваіх учынках. Нягледзячы на тое, што Крываручка адказвае на пытанні хутка, асабліва не задумваючыся, аднак яны надоўга асядаюць у памяці і не адзін раз пракручваюцца ў галаве героя. Прысутнічае ў творы і прамая спасылка на дудараўскі “Парог”, калі цётка Люба ўзгадвае ў гутарцы пастаноўку ў тэатры, якую яна бачыла ў сталіцы: “Глядзелі адзін спектакль пра такіх, як ты. Нехта вывеў героем на сцэну алкаголіка, і той ходзіць, як прарок усяго народа, усіх павучае, разумныя вывады робіць, парады дае, усіх абвінавачвае ў эгаізме, рэчавай хваробе і гэтак далей. Маўляў, з таго ён і п’е. Усіх, акрамя сябе” [3, с. 249].

Як ужо падкрэслівалася вышэй антыалкагольная тэматыка не прэтэндуе на навізну і Г.Марчук не выступае як наватар (вышэй намі была засяроджана ўвага на сувязі дадзенай трагікамедыі з п'есай "Парог" А.Дударава, што па часе выйшла раней). Ды заслуга аўтара п'есы "Цвярозы дзень Сцяпана Крываручкі" ў тым, што ён здолеў у складанай драматургічнай форме данесці даволі выразнае, акрэсленае стаўленне да праблемы дзейснага дабра, асабістай адказнасці чалавека перад грамадскасцю і самім сабой. У гэтым выяўляецца грамадзянская пазіцыя пісьменніка.

Літаратура

1. Аксёнчык, Н.К. На высакародным шляху адраджэння (пра п'есу А.Дударава "Парог") / Н.К. Аксёнчык // Беларуская літаратура: Рэспубліканскі межведамасны зборнік. Выпуск 16. – Мн.: Універсітэцкае, 1988. – с. 102 – 113.
2. Васючэнка, П.В. Драматургія і час / П.В. Васючэнка. – Мн.: Навука і тэхніка, 1991. – 144 с.
3. Марчук, Г. Вясёлыя, бедныя, багатыя: Камедыі / Г.Марчук. – Мн: БелІПК, 1998. – 367с.

Казакова Т. П. (Мінск)

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ ГРУНВАЛЬДСКАЙ БІТВЫ Ў "ХРОНІЦЫ КАНФЛІКТУ УЛАДЗІСЛАВА, КАРАЛЯ ПОЛЬШЧЫ, З КРЫЖАКАМІ"

У літаратуры XV ст. знайшла адлюстраванне і яркае мастакоўскае вырашэнне барацьба з іншаземнымі захопнікамі. У летапісах, хроніках, воінскіх аповесцях сфармаваўся вобраз дзейснага чалавека, бо "развязанне грамадскіх калізій патрабавала не толькі адмаўлення ад асабістага дзеля агульнай справы, але і надзвычай плённага развіцця чалавечых здольнасцей" [3, с. 12].

Значнай падзеяй у гісторыі славянскіх народаў была Грунвальдская бітва, 600-годдзе якой еўрапейская грамадскасць адзначыла ў 2010 г. У беларуска-літоўскіх летапісах кароткія звесткі пра бітву пад Грунвальдам ёсць у Нікіфараўскім, Супрасльскім і Румянцаўскім спісах. Так, аўтар Нікіфараўскага спіса піша: "В лето 6918… на ту же осень бысть побоище королю Ягайлу Олгирдовичю, именем Владиславу, и князю великому Витовту Кестутьевичю с немци и с прусы в Прускои земли, межи городы Дубровны и Острада. И убиша мистра и маршалка, и комтуры побиша, и грады немецкия поимаша, но толко тры грады не даяше королю и Витовту" [6, с. 68].

Асаблівай жывасцю і літаратурнай дасканаласцю вылучаецца апісанне Грунвальдскай бітвы ў "Хроніцы Быхаўца", аўтар некалькі

ўзвялічвае і нават рамантызуе мінулае Вялікага княства Літоўскага, патрыятычная тэма дамінуе ў гэтым творы.

Фундаментальнае даследаванне пра пераможную бітву славянскіх народаў над крыжакамі напісаў Я. Длугаш, які грунтоўна паказаў дыпламатычную і ваенную барацьбу народаў Вялікага княства Літоўскага і Польшчы супраць Тэўтонскага ордэна [гл.: 5]. У канцы XII ст. Тэўтонскі ордэн быў створаны ў Палестыне, князь Мазовіі Конрад запрасіў крыжакоў абараняць свае ўладанні ад набегаў ваяўнічых прускіх пляменаў, а ў канцы XIV – пачатку XV ст. крыжакі ўступілі ў канфлікт з Літоўска-Беларускай дзяржавай і Каралеўствам Польскім з-за спрэчных тэрыторый (Добжынская зямля, Памор'е і Жамойць). Пачалася Вялікая вайна з Тэўтонскім ордэнам, якая пасля пераможнай бітвы пад Грунвальдам у значнай ступені вызначыла развіцце многіх еўрапейскіх дзяржаў.

У сярэдзіне XIX ст. польскі гісторык А. Бялоўскі ў бібліятэцы графаў Дзялыньскіх знайшоў "Хроніку канфлікту Уладзіслава, караля Польшчы, з крыжакамі ў год Хрыстоў 1410", якая была напісаная на лацінскай мове, у 1872 г. нямецкі даследчык Э. Штрэльке апублікаваў гэты твор. Беларускі гісторык Р. Б. Гагуа пераклаў "Хроніку канфлікту..." на беларускую і рускую мовы, аргументавана даказаў, што аўтарам твора быў Мікалай Тромба – сакратар, саветнік і сябра караля Ягайлы, удзельнік Канстанцкага сабору каталіцкай царквы (1414–1418 гг.), на якім абмяркоўваліся і ўзаемаадносіны паміж Вялікім княствам Літоўскім і Тэўтонскім ордэнам [гл.: 2].

Аўтар "Хронікі канфлікту..." паказвае гістарычныя падзеі, удзельнікам якіх ён быў, з пункту гледжання свецка-рыцарскіх ідэалаў. Р. Б. Гагуа сцвярджае, што ў хроніках Тэўтонскага ордэна зроблены акцэнт на жорсткасці і нехрысціянскіх паводзінах славянскіх рыцараў у час аблогі Дамброўна. М. Тромба засяродзіў увагу на з'ездзе ў Вальбожы, на падрыхтоўцы да Грунвальдскай бітвы, на апісанні хода бітвы. Д. С. Ліхачоў трапна называў летапісы і хронікі "своеасаблівымі энцыклапедыямі сярэдневяковых гістарычных ведаў, змест якіх залежыў ад самога жыцця" [7, с. 10].

У "Хроніцы канфлікту..." назіраецца тэндэнцыя ўзвялічыць "найсветлага" караля Ягайлу і "найслаўнага" князя Вітаўта. У мастацкую прастору твора ўключаны "жывыя" назіранні аўтара за ходам падзей.

Складаная палітычная сітуацыя перад бітвай адчуваецца ў сюжэтных дыялогах (паміж каралём і венгерскімі пасламі Мікалаем дэ Гора Сціборыем і Крыстофам фон Канцэдорф), у прамове тэўтонскага магістра. Сярэднявечная цырыманіяльнасць назіраецца пры апісанні

падзей 15 ліпеня, калі “пакорліва стоячы на каленях”, кароль пачаў маліцца і прасіць дапамогі ў Бога. Асаблівая ўвага засяроджана на ваяўнічасці караля, які з крыжацкім магістрам пажадаў сустрэцца на полі бітвы, мудра адрэагаваў на здзеклівыя падарункі ворагаў. Адзінства караля з рыцарамі адчуваецца ў момант выканання баявога песнапення – гімну “Багародзіца”. Драматычную напружанасць твора ўзмацняе прамова Ягайлы, у якой ён заклікаў “памятаць пра рабаўніцтва святыняў і знявагу людзей, якія служылі Богу” [2, с. 152].

Манументальнасць адлюстравання ўласціва апісанню бітвы, калі з пагорку “харугвы....сустрэліся з громкім гулам...., а бітва працягвалася шэсць гадзін” [2, с. 153]. Традыцыйна аўтар згадвае, што ўначы быў моцны дождж з маланкай, бура раскідала шатры, на небе была чырвоная зорка, якая нагадвала “чырвоны меч”. Знаменні даволі часта сустракаюцца ў воінскіх апавяданнях беларуска-літоўскіх летапісаў, спалучэнне гістарычнага факта і містычнага прадказання ўзмацняла адлюстраванне напружанай грамадска-палітычнай сітуацыі, надавала твору экспрэсію і мастацкую завершанасць.

М. Тромба падкрэслівае воінскую загартоўку караля. На полі бітвы ўзброены рыцар Тэўтонскага ордэна выкарыстаў момант і падскочыў да Ягайлы, але кароль імгненна адрэагаваў і смяротна параніў крыжака. У “Хроніцы канфлікту...” няма жудасных апісанняў, не выкарыстоўвае аўтар і традыцыйныя воінскія формулы (“бысть сеча зла”, “бысть бой велик”, “бысть брань люта”). Трагізм сітуацыі перадае такі малюнак: “На гэтым месцы пасля бітвы з дзідаў, якія ў той час былі зламаныя, бо коні спіхвалі іх з вяршыняў абодвух пагоркаў...утварыўся мост...” [2, с. 153].

Дэталева апісаны і другі дзень бітвы, паводзіны палонных крыжакоў, высакароднасць караля. Ён пакінуў поле бітвы толькі пасля таго, калі пахавалі ўсіх загінуўшых воінаў, з пашанай паставіўся да смяротна параненага магістра Тэўтонскага ордэна, загадаў пакрыць яго цела “самым дарагім каралеўскім пурпурам” і адвезці ў Мальбарк.

Умелы падбор моцных дэталяў, выразнасць апісання, жывасць адлюстравання, тэндэнцыйнасць аўтара XV ст. вылучаюць “Хроніку канфлікту” сярод іншых твораў пра Грунвальдскую бітву.

С. С. Аверынцаў трапна заўважыў: “Літаратурнае слова павінна быць суаднесена з гісторыяй, з сацыяльнымі і палітычнымі рэаліямі гісторыі, але суаднесена не інакш, як праз чалавека” [1, с. 7].

Літаратура

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1977. – 319 с.

2. Гагуа Р. Б. Грюнвальд в источниках: «Хроника конфликта Владислава, короля Польши, с крестоносцами в год Христов 1410». – Пинск, 2009. – 208 с.
3. Гаранін С. Л. Шляхамі даўніх вандраванняў. Гістарычна-тэарэтычны нарыс развіцця беларускай паломніцкай літаратуры XII – XVI стст. – Мн., 1999. – 202 с.
4. Грыцкевіч А. Барацьба Вялікага княства Літоўскага і Рускага (Беларуска-Літоўскай дзяржавы) з Тэўтонскім ордэнам у канцы XIV – першай палове XV ст. // Адраджэнне: Гістарычны альманах. – Мн., 1995. Вып. 1.; Краўцэвіч А. Тэўтонскі ордэн ад Ерусаліма да Грунвальда. Мн., 1993. і інш.
5. Длугаш Я. Грюнвальдская битва. – М.-Л.; 1962. – 216 с.
6. Летапісы і хронікі Беларусі. – Мн., 210. – 902 с.
7. Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. – Л., 1947 – 499 с.

Козіч В. І. (Мінск)

БЕЛАРУСКІ РАМАН АБ ВЯЛІКАЙ АЙЧЫННАЙ ВАЙНЕ: МАГЧЫМАСЦІ ЖАНРУ

Вартасць, значнасць рамана вызначаецца ў першую чаргу ўнутранай маштабнасцю яго герояў. Крызіс мадэрнісцкіх “новага” і “навейшага” раманаў тлумачыцца перш за ўсё забыццём чалавека, адмовай раманістаў ад аналізу ўнутранага свету персанажаў. Таму зразумела, чаму амаль ва ўсіх літаратуразнаўчых працах па праблемах раманнага жанру, выказваннях асобных пісьменнікаў – першы клопат пра ўвасабленне мастацкага характару, духоўнага зместу чалавека. Праўда, нярэдка гэта толькі спроба раскрыць “законы” стварэння вобраза чалавека ў рамане, даследаваць прыёмы псіхалагічнага раскрыцця характараў у канкрэтных мастацкіх творах.

Цэласнае ўяўленне пра вобраз чалавека і прынцыпы яго стварэння ў рамане вельмі важна для разумення літаратуры нашай эпохі, для літаратуразнаўчага ўзбагачэння. Але раман на мяжы стагоддзяў – з’ява ў развіцці, і любыя канчатковыя меркаванні будуць неправамоцнымі.

Існуе некалькі шляхоў, па якім ідуць даследчыкі праблем рамана, у прыватнасці, праблемы характару ў раманнай творчасці. Адзін з іх – апісальны, гэта значыць “збіранне” характэрных рысаў герояў сучасных раманаў. І ён плённы, калі завяршаецца сінтэзам. Магчымы і шлях праблемнага вывучэння ўвасаблення чалавека ў рамане, які ўяўляе шэраг “апорных пунктаў”, індыкатараў, дзе больш выразна выступае ўнутраная канкрэтнасць характару. Мае свае перспектывы і шлях вывучэння паэтыкі характару на матэрыяле асобных твораў прызнаных майстроў мастацкага слова.

Асноўны напрамак пошукаў рашэння праблемы характару невыпадкова сканцэнтраваны ў так званых “ваенных” творах. Штодзённасць праяўлення характару не дае ў неабходнай меры адказы пра ўнутраныя патэнцыі чалавека, яна толькі фіксуе асобныя аспекты множнасці і неадназначнасці характару.

Характар у рамане пра вайну “патрабуе” паглыбленага раскрыцця па прычыне ваенных абставін. Літаратуру аб мінулай вайне цікавяць больш псіхалагічныя прычыны паводзін чалавека. Сталасць рамана ў нацыянальных літаратурах звязана са станаўленнем характару ў мастацтве слова. Беларуская літаратура падключаецца сваімі пошукамі ў рашэнні праблемы характару да сілавога поля сусветнай літаратуры ў першую чаргу творамі аб мінулай вайне.

У час вайны як ніколі раней выявіўся характар беларускага народа, раскрыліся яго рэальныя і патэнцыяльныя духоўныя магчымасці. Таму заканамерным бачыцца з’яўленне ў нашай літаратуры вялікай колькасці раманаў пра вайну. Імкненне мастакоў слова да эпічнага асэнсавання падзей вогненных гадоў выявілася ўжо ў канцы вайны і ў першыя пасляваенныя гады. Побач з такімі творамі рускай літаратуры, як “Валакаламскае шасэ” А.Бека, “Народ бессмяротны” В.Гросмана, “Маладая гвардыя” А.Фадзеева, “Няскораныя” Б.Гарбатава, у беларускай літаратуры былі напісаны раманы К.Чорнага “Пошукі будучыні”, “Млечны шлях”, “Мінскі напрамак” І.Мележа, “Векапомныя дні” М.Лынькова, “Глыбокая плынь”, “Трывожнае шчасце” І.Шамякіна, “Расстаемся ненадоўга” А.Кулакоўскага, а ў канцы 50-х – пачатку 60-х гадоў XX стагоддзя – “Сасна пры дарозе” І.Навуменкі, “Птушкі і гнёзды” Я.Брыля, “Партызаны” А.Адамовіча.

Новы этап прозы аб Вялікай Айчыннай вайне, які характарызуецца большым паглыбленнем ва ўнутраны свет герояў, большым філасафізмам, звязаны з імёнамі В.Быкава, І.Шамякіна, І.Навуменкі, А.Адамовіча, А.Асіпенкі, І.Чыгрынава, І.Пташнікава…

Сучасную прозу пра чалавека на вайне часта хвалююць вельмі важныя, але больш лакальныя моманты ў спасціжэнні характару героя, дыялектыка ўзаемаадносін трагічнага і гераічнага, сапраўдная значнасць гістарычных падзей, маштабнасць разумення ўнутранага свету іх удзельнікаў. Гэта аповесці і раманы “Вецер у соснах”, “Сорак трэці”, “Смутак белых начэй” І.Навуменкі, “Гандлярка і паэт”, “Шлюбная ноч”, “Вазьму твой боль” І.Шамякіна, “Абеліск”, “Сотнікаў”, “Знак бяды”, “Афганец”, “Балота” В.Быкава, “Бунт незапатрабаванага праху” В.Казько, “Блакадная кніга” А.Адамовіча і Д.Граніна, “Карнікі” А.Адамовіча, “У вайны не жаночы твар”, “Апошнія сведкі” С.Алексіевіч.

Раман – прыкмета сталасці нацыянальнай літаратуры, жанр, які, адпаведна сваім законам, абавязаны даць усебаковае спасціжэнне чалавека. Размова ідзе пра шматаспектнасць як пра якасна новае – у параўнанні з аповесцю – асэнсаванне рэчаіснасці. Дасягненні беларускай аповесці бачацца як фундамент для маштабнага ўвасаблення праблем вайны і міру ў самым аб’ёмным жанры. Пад фундаментам падразумеваюцца майстэрства псіхалагічнага аналізу, уменне аўтараў аповесцей бачыць чалавека ў мностве сувязей з іншымі людзьмі, у кантэксце часу.

Калі ў аповесці пераважае індывідуальнае ўспрыняцце ваенных падзей, то ў рамане адлюстраванне самога жыцця выходзіць на першы план. Пакуты, радасці, думкі аднаго чалавека, безумоўна, могуць атрымаць мастацкую расшыфроўку як у аповесці, так і ў рамане. Але аповесць задавальняецца глыбінёй пазнання асобнага чалавека, раман жа патрабуе яшчэ і тлумачэння, чаму характар такі, а не іншы, як рэалізуюцца яго магчымасці заўтра. Магчымасці рамана прадугледжваюць і “бакавое” (назавём яго так умоўна) бачанне пісьменніка. Гэта значыць, раманіст нібыта здалёк і больш адцягнена тлумачыць глыбінныя працэсы, а часам і дробныя здарэнні, якія ў пэўнай ступені ўплывалі на гістарычныя падзеі.

Героям раманаў І.Чыгрынава “Плач перапёлкі”, “Апраўданне крыві”, “Свае і чужынцы”, “Вяртанне да віны”, “Не ўсе мы згінем” пры знешняй статычнасці, устойлівасці, закончанасці ў фарміраванні іх характараў уласцівы ўнутраная пераходнасць станаў і думак, паглыбленае выяўленне асноўных рыс асобы. Характары супраціўляюцца варожым зменам у знешнім свеце, свядома і несвядома выступаюць супраць абставін, якія змяніліся насуперак іх волі. Мяжа ўзаемапаразумення Дзяніса Зазыбы з сынам Масеем канчаецца там, дзе бацька адмаўляецца ўбачыць і прыняць тую праўду, якую Масей выпакутаваў і выказаць якую з мэтай духоўнага ачышчэння і ўдасканалення жыццёвай пазіцыі для самога сябе Масею вельмі важна.

Каб раскрыць дыялектыку ўзаемазалежнасці таго або іншага характару і абставін вайны, патрэбна паказаць устойлівасць вызначальных рыс чалавека і ў той жа час іх мабільнасць, пастаяннае ўзбагачэнне ўнутранага свету, галоўных якасцей асобы.

Псіхічнае перанапружанне, звязанае з унясеннем змен ваеннай рэчаіснасцю ў прынцыпы і жыццёвыя паняцці, вельмі цяжкае для Дзяніса Зазыбы менавіта цяпер, яна пагражае парушыць структуру характару, яго цэласнасць. Аднак Зазыба разумее непазбежнасць такой пераацэнкі ў далейшым, ён імкнецца грунтоўна ва ўсім разабрацца.

Цяжкі збег абставін (пачатак вайны, вяртанне з турмы сына Майсея, роспуск калгаса), нявызначанасць у жыцці Масея на дадзены момант, жаданне захаваць унутраную раўнавагу цаной падаўлення душэўных імпульсаў (радасці па прычыне вяртання адзінага сына са сталінскага гулагу) і разам з тым жаданне асэнсаваць што адбылося з Масеем вядуць да павышэння тону ў размове Зазыбы з сынам: *"Я і сам разумею, што скажуць! – незалюбіўшы сынаву зласлівасць, павысіў голас Зазыба. – Бо не раз ужо гаварылі! У калектывізацыю наварочалі лішняга – паправілі, галавакружэнне ад поспеху выйшла. У трыццаць восьмым таксама паправілі. Яжова пакаралі. На пленуме парушэнні асудзілі. Так што…"* [5, с. 95].

Мастацкая цэласнасць характару ў ваенных абставінах звязана менавіта з такой здольнасцю героя супрацьстаяць уздзеянню на характар знешніх падзей. "Спакой" сталых поглядаў Дзяніса Зазыбы парушаны, штуршок для далейшага развіцця дадзены, дыялектыка ўзаемаадносін характару і абставін працягваецца. Герой бяссільны спыніць гэты працэс, хоць адначасова свядома накіроўвае ход сваіх думак і ўчынкаў у патрэбнае яму рэчышча.

П.Місько – аўтар рамана "Мора Герадота" – мэтанакіравана паказвае ўжо сфарміраваныя характары. Яны задуманы аўтарам або толькі станоўчымі, або адмоўнымі. Псіхалагічнае майстэрства пісьменніка працуе на гэту своеасаблівую аднабаковасць. Унутраная пераходнасць станаў чалавека ў рамане П.Місько ўяўляе сабой не "дыялектыку душы", гэта значыць не супрацьлеглыя рухі, пераходы ад аднаго душэўнага стану да другога, узаемасувязі паміж імі, а паслядоўнае раскрыццё характэрных рыс "станоўчасці" ці "адмоўнасці". Гэты рух адбываецца як бы па адной прамой. Такая з самага пачатку зададзенасць характару мае свае "за" і "супраць". Мастацкасць характару можа быць утрымана, але за кошт жыццёвасці героя. Адначасна зададзенасць можа прывесці да спрошчанасці характару, бо і станоўчасці характэрны і складанасць, і шматбаковасць. І перад П.Місько стаяла складанае вырашэнне гэтай псіхалагічнай праблемы.

Раман "Мора Герадота" – гэта не столькі раман характараў, колькі раман падзей. Характары і абставіны – два раўнапраўныя бакі ў працэсе творчасці Місько-раманіста. Аўтар рамана імкнуўся, каб мастацкая матэрыялізацыя характараў ва ўсёй іх паўнаце і адзінстве на працягу твора суправаджалася якаснымі зменамі ўзаемадзеянняў героя з падзеямі пры захаванні паслядоўнасці характараў.

П.Місько "не тлумачыць" унутраную цэласнасць станоўчасці характару, абмяжоўваецца толькі інфармацыяй пра ўжо вядомыя чытачу па іншых творах пачуцці і перажыванні. Сапраўды, што новага ў гэтых

бясспрэчных ісцінах-паведамленнях, што *“Анюце хацелася тут жа, імгненна памерці, каб нічога гэтага не чуць і не бачыць. Хацелася кінуцца на бліжэйшага карніка, сашчапіць пальцы па яго горла і душыць, пакуль той не капутне ці самую не прашые аўтаматная чарга”* [3, с. 253]. Праблемная нявырашанасць характару адчуваецца таму, што П.Місько гаворыць пра героя тое, што чытач і сам ведае, выяўляе ў сабе і ў характары дзяўчыны Анюты, а не тое большае, што хоча ведаць пра сябе і герой, і чытач. Гэта значыць не хапае толькі “ледзь-ледзь”, з чаго і пачынаецца сапраўдане мастацтва слова.

Наколькі больш гэтага “ледзь-ледзь” адчуваецца ў характары стогадовага дзеда ў гэтай жа сітуацыі: *“Божа міласэрны, ці бачыш ты, ці чуеш?! На такую галгофу паслаў нас…” – шаптаў, дыбаючы перад Анютаю, сухенькі, мо стогадовы, дзед і ўвесь тросся, падскоквала белая, клінком, бародка, падгіналіся яго ногі”* [3, с. 250].

Наша літаратура ўжо ў сваіх вытоках была моцная матывамі споведзі, адкрыццём душы чалавека. Споведзь як мастацкая форма цяжкая для пісьменніка па той прычыне, што патрабуе асаблівай культуры слова, асаблівай выразнасці і чысціні пачуцця без ценю фальшу. Суперажыванне раманіста герою – абавязковы закон гэтай формы.

Пакутліва для героя В.Хомчанкі – капітана першага рангу Матвейцава – праз дваццаць шэсць гадоў пасля вайны ўбачыць сябе толькі *“раўнадушным таўсцяком… сытым здаволеным жыццём чалавекам, якога нішто, апроч сябе і сваіх абавязкаў па службе, не цікавіць”* [4, с. 59], заўважыць сваю адсутнасць у шарэнзе дэсантнікаў (успаміны пра дэсант і загінуўшых таварышаў *“насіў ён усе гады беражліва, нібы вельмі каштоўную і крохкую вазу, баючыся закрануць яе нечым цвёрдым і грубым”* [4, с. 59]) цяпер *“на тым самым месцы, на якім ён павінен стаяць і стаяў заўсёды, быў разрыў, пустое месца…”* [4, с. 209].

Ці адбываецца гэта раптоўна? Не, усведамленне нявыкананага абавязку перад роднымі загінуўшых таварышаў, відаць, заўсёды жыло ў душы Матвейцава. Атрымалася так, што ваеннымі абставінамі вызначаўся характар яго ўчынкаў і думак на вайне. Ён сапраўды не быў лепшым за тых загінуўшых дэсантнікаў, але дзякуючы абставінам ён быў лепшы за самога сябе, гэта значыць абставіны выявілі ў ім тое лепшае, сапраўднае, што жыве ў кожным чалавеку. Настальгіяй па гэтаму сапраўднаму пакутуе герой і праз дваццаць шэсць гадоў мірнага жыцця.

Абставіны склаліся так, што толькі праз дваццаць шэсць гадоў герой сустракаецца з маці самага блізкага сябра Вадзіма Кавалерыча.

Матвейцаў пакутуе ад дакораў сумлення. Знешне гэта выяўляецца ў тым, што пры сустрэчы з Веранікай Васільеўнай *“чырвань сплыла з яго твару ў момант, вочы вінавата прыжмурыліся, як бы захацелі схавацца пад прыпухлымі павекамі, з кароткімі, амаль непрыкметнымі вейкамі”* [4, с. 7]. Ваенныя падзеі да гэтага прыезду толькі здалёк напаміналі аб сабе.

В.Хомчанка свядома ідзе на канцэнтрацыю падзей. І мастацкія дасягненні, і пралікі Хомчанкі-раманіста звязаны з мэтанакіраванай канцэнтрацыяй уздзеяння знешніх абставін на характар. Сама па сабе такая канцэнтрацыя жыццёва магчымая, але ў рамане яна мае патрэбу ў мастацкім і псіхалагічным абгрунтаванні.

У крытычных артыкулах, якія з’явіліся адразу пасля надрукавання рамана А.Марціновіча “Не шукай слядоў сваіх”, адзначалася перанасычанасць рамана жыццёвым матэрыялам. Раман, на думку П.Дзюбайлы, нагадваў лірызаваную, спавядальную аповесць, заснаваную на аўтабіяграфічным матэрыяле. Дысананс у рамане з’явіўся за кошт неасвоенасці характарам велізарнага матэрыялу вайны, за кошт неадпаведнасці аб’ёма гэтага матэрыялу глыбіні яго спасціжэння героем.

Кампазіцыя рамана ўяўляе сабой успаміны-апавяданні Віктара Раманіцкага пра свой нялёгкі ваенны лёс. Герой спрабуе асэнсаваць тыя падзеі, што адбываліся ў краіне, зразумець прычыны сваіх паводзін, сваё месца ў хуткаплынных абставінах вайны.

Асаблівасцю рамана з’яўляецца тое, што пісьменнік залішне “разжоўвае”, вытлумачвае ўчынкі героя, падрабязна і паслядоўна пераказвае, што ім папярэднічала. Не заўсёды апісальнасць працуе на раскрыццё галоўнага ў характары. І потым: наўрад ці такая фіксацыя розных здарэнняў наогул прыносіць які-небудзь новы змест у характар ці ўзбагачае матэрыял рамана. Маецца на ўвазе недапасаванасць характару і абставін, а таксама і тое, наколькі яны змястоўныя, значныя для характару.

Аднак не заўсёды нагрувашчванне ўспамінаў псіхалагічна апраўдана. Так, напрыклад, прачнуўшыся раніцай у кватэры любімай дзяўчыны Люды, Віктар вырывае *“з памяці – здавалася б, без усялякай сувязі з цяперашнім – даўнія нейкія выпадкі, твары, мясціны”* [2, с. 110]. Герой успамінае загад Вярхоўнага Галоўнакамандуючага № 227 ад 1941 года, тое, як ён ледзь не трапіў там у палон да фінаў, дыялог з лейтынантам, які не мае ніякай значнасці і ні пра што не гаворыць. У рамане А.Марціновіча “Не шукай слядоў сваіх” суіснуюць дзве па-мастацку нераўназначныя, не цалкам узгодненыя сілы: характар і абставіны. Кропкі судакранання паміж імі вельмі супярэчлівыя, рухомыя. Чытач, часам “збіты на прасёлак” аўтарам, усё-такі не губляў

той вялікай магістральнай дарогі, што выразна выступае ў рамане А.Марціновіча як горкая і такая патрэбная для нас Праўда Вайны.

Праблема псіхалагізму, мастацкага характару застаецца адной з галоўных у сучасным беларускім рамане. Змястоўнасць і распрацаванасць характару непасрэдна абумоўлены ўзроўнем псіхалагізму – поўнага, глыбокага і ўсебаковага раскрыцця ўнутранага свету герояў. Якасныя здабыткі беларускага рамана ў грунтоўным аналізе розных псіхалагічных станаў, перажыванняў герояў даюць багаты матэрыял для вызначэння перспектыўных тэндэнцый у вырашэнні праблемы характару.

Раман І.Навуменкі "Смутак белых начэй" вылучаецца на фоне ваеннай раманістыкі шчырасцю ў раскрыцці лёсу пакалення, выразнасцю характараў, наватарскімі пошукамі ў галіне формы і зместу. У мастацкім свеце І.Навуменкі героі і аўтар жывуць у цесным адзінстве, бо аўтар паказвае свайго героя (форма "я – герой") як бы збоку, з вышыні дарослага чалавека, калі многае бачыцца па-іншаму. Праўда, і тут прысутнічае графічнае адлюстраванне складанасці чалавека. Унутраны свет герояў выяўлены ў самым агульным плане.

На канферэнцыі па праблемах ваеннай прозы выдатны пісьменнік Янка Брыль, сказаўшы пра плённыя здабыткі літаратуры пра вайну, са смуткам дадаў: *"У мяне было і застаецца сумнае адчуванне нейкай, дзе меншай, дзе большай, недагаворанасці ў галоўным. І ў творах, адносна самых смелых, адносна самых праўдзівых ды глыбокіх, сказана як быццам ужо нямала, аднак яшчэ больш у творах, і франтавых, і партызанскіх, недасказана, недапаказана па-сапраўднаму, па-народнаму не раскрыта"* [5, с. 44].

На пытанне "Што вы шукаеце ў мастацкай літаратуры?" пры анкетаванні беларускага чытача большасць адказала: праўду жыцця і адказы на злабадзённыя пытанні. Жанр рамана дае больш шырокія магчымасці для адчувальнай праўды і адказаў на такія пытанні. Гэта ні ў якім разе не прыніжае здольнасці іншых жанраў. Проста ў рамане больш магчымасцей ахапіць самыя розныя праявы ваеннай рэчаіснасці, расказаць пра лёс чалавека на вайне з такім узрыўным зарадам унутранай сілы, які б адгукнуўся ў душы кожнага чытача, уздзейнічаў на свет акаляючы ў бок да лепшага.

Літаратура

1. Брыль, Я. Абавязак пісьменніка ў сучасным свеце / Я. Брыль // Литература о войне и проблемы века : материалы республиканской науч. конференции, Минск, апрель 1983 года. – Минск : Наука и техника, 1986.
2. Марціновіч, А. Не шукай слядоў сваіх / А. Марціновіч. – Мінск : Маст. літ., 1979.

3. Місько, П. Мора Герадота / П. Місько. – Мінск : Маст. літ., 1976.
4. Хомчанка, В. Вяртанне ў агонь / В. Хомчанка. – Мінск : Маст. літ., 1978.
5. Чыгрынаў, І. Апраўданне крыві / І. Чыгрынаў. – Мінск : Маст. літ., 1977.

Леська Л. П. (Мінск)

ГУЛЬНЁВЫ ПАЧАТАК У МАСТАЦКІМ СВЕЦЕ ЯНА БАРШЧЭЎСКАГА

У апошні час творчасць Яна Баршчэўскага шырока вывучаецца сучаснай літаратурнай навукай, але, нягледзячы на пільную ўвагу вучоных да мастацкага метаду Яна Баршчэўскага [15], да паэтыкі снабачанняў [13], і момантаў сакралізацыі [4], да “фантастычных матываў, пераходных станаў” [5], і біблейскіх вобразаў” [10], па-за ўвагай даследчыкаў засталася гульня як прынцып арганізацыі мастацкай сістэмы пісьменніка.

Хаця некаторыя аспекты гэтай праблемы ўскосна закраналіся ў працах беларускіх вучоных. Пра гульнёвыя паводзіны герояў Яна Баршчэўскага ў розныя часы пісалі Н. Перкін [11] В. Каваленка[5], А. Мальдзіс [8], М. Грынчык [3] і У. Мархель [10]. А. Мальдзіс у працах “Падарожжа ў XIX стагоддзе”, “Творчае пабрацімства. Беларуска-польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў XIX ст.” вызначыў дзве праявы гульнёвасці ў паводзінах Мінкі (паэма “Рабункі мужыкоў”), дзеванькі (верш “Дзеванька”), якія, паводле тлумачэння вучонага, - “прымяраюць на сабе” новыя сацыяльныя ролі. Мінка ўяўляе сябе асобай вельмі важнай, ён кіруе “рабункамі”, або бунтам, а дзеванька марыць стаць “мадамай”. У. Мархель такія паводзіны герояў Яна Баршчэўскага разглядае як “разняволенне духу”, як адчуванне свабоды, да набыцця якой скіраваны і памкненні п’яніцы ў вершы “Гарэліца”. Усю ноч мужыку сніцца парожняя бочка; ён з прагнасцю чакае “шчаслівай” хвіліны, калі загуляе, г. зн. пачне піць гарэлку. У гэты час, “ён забываецца на ўсё – і на хатку, і на дзетак, і на жонку” [1, с.203], у страшэнным загуле п’яніца знаходзіць вызваленне ад сацыяльных цяжкасцяў. Літаратуразнаўцы разглядалі гульню ў творах пісьменніка як парушэнне агульнапрынятых правілаў тагачаснага жыцця, як адыход ад рэальнага жыцця і пераход у новую ілюзорную рэальнасць.

Задача дадзенай працы – раскрыць ролю гульнёвага пачатку ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага.

У сучаснай літаратурнай навуцы выкарыстоўваецца выраз “гульнёвы пачатак”, які абазначае адметны бок мастацкай выразнасці твора, але не мае ў літаратурнай практыцы тэрміналагічнай вызначанасці. У распаўсюджаных крыніцах пад гульнёвым пачаткам

падразумяваецца пераўтваральнасць, або пераўвасабляльнасць, якая ўласціва ўсім відам творчасці, "творчыя гульнёвыя паводзіны аўтара" (Л.І. Вальперт), гульнёвую афарбоўку творчага працэса (В.Е. Халізеў), або спосаб "абмалёўкі паводзін персанажаў" (С.А. Марцьянава). Пры асвятленні гульнёвага пачатку ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага мы будзем карыстацца апошнім вызначэннем.

Метадалагічным накірункам для нашай працы стала дaследаванне Й. Хёйзінгі "Homo ludes" і канцэпцыя М.М. Бахціна, прадстаўленая ў працы "Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса". На думку Й. Хёйзінгі, культура зараджаецца ў гульні, яна развіваецца і захоўвае ўнутраную сувязь з тымі рытуаламі і абрадамі першабытнага грамадства, якія сталі для яе асновай. Для М.М. Бахціна гульня – гэта прыналежнасць да народнай смехавой культуры, якая праяўляецца ў мностве масавых святаў ў перыяд Сярэднявечча і Адраджэння. Гульня ў такім выпадку дае магчымасць вызваліцца ад той строгай рэгламентаванасці, што паслужыла для Хёйзінгі асновай для прызнання форм культуры гульнёвымі. Антытэзай такой трактоўкі гульні служыць паняцце іерархіі, застылай формы афіцыйнай культуры, якая па Хёйзінгу, захоўвае сваю сувязь з гульнёй праз рытуальна-сімвалічна адасоблены ад рэальнага жыцця характар. Сімвалічным зняццем супярэчнасці паміж адрознымі канцэпцыямі стала тлумачэнне М.М. Эпштэйна ў працы «Игра в жизни и в искусстве». "У адным выпадку, адзначае вучоны, - па тлумачэнню Хёйзінгі, - гульня ёсць сістэма забарон, якія адасабляюць яе ад рэальнасці, ў другім – зона вольнасці, якая таксама аддзяляе яе ад рэальнасці … і гульня выступае быццам рэгулятар і каррэктар рэальнасці, надаючы ёй усяго таго, чаго не хапае [17, с.282]. М. Эпштэйн у працы "Игра в жизни и в искусстве» заўважае, што ў англійскай мове "гульню" можна абазначыць сімвалам "Play", што абазначае гульню, якая свабодная ад умоўнасцяў і абмежаванняў і словам "Game" абзначаюць гульню як сістэму правілаў.

У мастацкім свеце Яна Баршчэўскага мы вылучаем два ўмоўныя віды гульні: гульня, якая развіваецца па агульнапрынятым правілам і гульня як парушэнне правілаў.

Завальня кожны вечар чакае гасцей, перад якімі і ўстанаўліваюцца правілы: наведвальнікі павінны расказаць дзіўную таямнічую гісторыю, а як узнагарода і як умова гульні -- яны атрымаюць прытулак, харчаванне і ежу для жывёлы. Хата Завальні становіцца глядзельнай залай і залай для праслухоўвання, дзе ўсё праходзіць па сцэнарыю аднаго рэжысёра – шляхціца Завальні, асноўныя эпізоды падрыхтоўчых момантаў "спектакля" пададзены ў апавяданні "Шляхціц Завальня", калі апавядаецца як прыехалі падарожныя да Завальні. "*Вось выпраглі яны і*

прывязалі да вазоў сваіх коней, паклалі ім сена, зайшлі ў пакой для чэлядзі, абтрэслі снег, там далі ім вячэру; пасля сёй-той з іх прыйшоў у пакой да майго дзядзькі, ён даў ім яшчэ па кілішку гарэлкі, пасадзіў падарожных каля сябе і ўлёгся ў пасцель з намерам, аднак, слухаць казкі. Сабраліся сямейнікі, і я сеў паблізу, з вялікай цікавасцю жадаючы пачуць новыя яшчэ для мяне простанародныя аповесці" [1, с.94]. Тэатральна-гульнёвая атмасфера ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага ствараецца дзякуючы наяўнасці дзвюх груп: апавядальнікаў, акцёраў, выканаўцаў маналогаў і фантастычных гісторый і гледачоў-слухачоў, на якіх і разлічана майстэрскае выкананне. Нагадаем, як эмацыйна прадстаўляе гісторыю Аўгіні Мальгрэта ў апавяданні "Кавалёва Аўгіня".

– А-ёй! А-ёй –завойкала яна. – Што дзеецца на свеце! Завальня глянуў на яе са здзіўленнем:

-- Ну што там такое ў цябе?

-- Жонка кавалёва прыйшла, Аўгіня; цуды расказвала: успомніш – страх бярэ.

-- Прасі яе сюды, няхай і нам раскажа. Цікава паслухаць, якія там цуды на свеце. Заходзіць Аўгіня. Была гэта жанчына рухавая, гаваркая і кума ўсёй ваколіцы [1, с.153]. Тэтральна-гульнёвы эффект у тэкстах са зборніка "Шляхціц Завальня …" дасягаецца праз прамую, або ўскосную прысутнасць аўтара, праз шматлікія аўтарскія заўвагі і каментарыі.

Другім відам гульні ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага выступае гульня без правілаў, вядучую ролю ў ёй выконваюць прадстаўнікі дэманічнага свету (уласна нячысцікі), ці героі набліжаныя да яго, чарнакніжнікі. Нячысцікі ў творах Баршчэўскага любяць пагуляць з палахлівымі сялянамі. Нагадаем, як у апавяданні "Рыбак Родзька" на люстраной паверхні возера Расоны сядзеў д'ябал і спяваў вясёлую песню:

"Паціраў я дуду, іх-вох,
На паповым лугу, іх-вох,
А ня дудка была, іх-вох,
Вісялуха была, іх-вох,
Вісяліла мяне, іх-вох" [1, с.146] . Д'яблава весялосць напалохала ўсіх людзей, якія ішлі непадалёку. У гэтым жа апавяданні нячысцік пацяшаецца над рыбакамі, ён абхітрыў рыбака, прыпадабніўся да суседа, папрасіў вазок, затым за ноч вывез у іншае месца ўсю рыбу. Дэманічны герой апярэдзіў рыбакоў, якія хацелі ісці лавіць рыбу раніцой, ён працаваў усю ноч і як знак перамогі ў гульнёвым спаборніцтве злы дух пакідае "*увесь уледзянелы вазок, а ў сярэдзіне ляжыць велізарны лешч…*" [1, с.148]. Нячысцік гуляе з рыбакамі, якія нічога не зразумелі,

яны павінны для сябе асэнсаваць такую неверагодную праяву, загадку. Тут гульня не жорсткая, а нават вясёлая і павучальная. Павучальнасць адчуваецца і ў гульні, у якую гуляе гераіня балады "Русалка-спакусніца". Дзяўчына даведалася, што яе каханы здрадзіў, яна пераўтварылася ў русалку і пакарала былога каханка. Ён заваблены дзявочай прыгажосцю, застаўся навечна блудзіць у лясных гушчарах. Магчыма б, калі малады чалавек пазнаў бы "русалку-чараўніцу", то ён "выйграў бы гульню", а цяпер над ім глумліва насміхаецца пераможца:

Людзі кажуць, як хто ходзіць,
Ягад ці грыбоў шукае,
Дык русалка смехам зводзіць,
Малады паніч блукае,
Горка плача, наракае.
Кожны, дрыжучы, ўцякае [1, с.58].

Гульнёвыя элементы апазнання – пазнання як важныя моманты сюжэтна-кампазіцыйнай будовы прысутнічаюць у баладах "Курганы", "Роспач". У баладзе "Курганы" пададзены вобраз хлапца-зуха, які імкнецца спазнаць свае здольнасці, ён выпрабоўвае сябе на смеласць. Упарты юнак нават са зданямі строіць жарты, ён вырашае пераначаваць з нябожчыкам-недаверкам сам - на -сам ноч у касцёле і нават выстрыгчы пасму валасоў з вусішчаў страшнага грэшніка. Пасля неабдумнай пахвальбы маладому чалавеку нельга асарамаціцца і ён уключаецца ў гульню, спачатку дзверы адамкнуў – і ўжо ў касцёле. Гульнёвай сітуацыі ў баладзе падпарадкаваны нават выразы. "*Дзверы адамкнуў"* - тут выяўляецца рашучасць маладога чалавека, падагнаная страхам і малітваю, з крыжам хлопец смелы, далей "*адмыкае дамавіну"* [1, с.71]. Слова "адмыкае" больш доўгае, няма ўжо той рашучасці ў паводзінах зухаватага юнака і пачынаецца наступ зданяў:

Ён за вус, а здань рукою
Вус хапае ды вачамі
Зырыць, склыгае зубамі,
І ўстае, і галавою
Круціць. Хлопец стаў, як хворы –
Дзверы ён забыў на хоры [1, с.71].

Жах авалодаў зухаватым юнаком і ён прайграў сімвалічнае спаборніцтва з нячысцікамі і "вырачэнцамі". Падобны момант роспачы і "паражэння" перажыў і герой балады "Роспач". Баярын стаў ахвяраю страсцей, ахвярай згубнай гульні ў карты, ён прайграўся "ўшчэнт", цяпер не жадае аддаваць грошы і ўключаецца ў новую гульню. Баярын звяртаецца за дапамогай да чарнакніжніка:

Елкі ценяць, быццам хмары,
Чарнакніжнікаву хату.
Чарнакніжнік з твару шэры
Хоча з пекла слуг склікаць,
Кнігу ўзяў, а на паперы
Чорнай белы друк відаць.
Ён упоўнач пеклу штосьці
Кажа таямнічым словам.
Праз вакно ўлятае ў госці
Чорт з аблiччам кажановым.
Тхне ад чорта духам зяблым,
Чорны чорт увесь, як крук.
Чарнакніжнік мовіць з д'яблам,
Хтось у дзверы грук, грук, грук.
- Хто там гэткі безгаловы?
Спяць звяры лясной сям'ёю [1, с.64.]

Развіццю гульнёвай сітуацыі ў творы падпарадкавана частае ўжыванне зычных гукаў: Ч, Р – гэтыя гукі спрацоўваюць, нарошчваюць прадчуванне страшных з'яў. Баярын выконвае параду чарнакніжніка і ідзе на спатканне з Альдай. Галосны гук "А" ў імені інфернальнай гераіні прадвяшчае яе перамогу ў гульнёвых дзеяннях. Пад вобразам прыгажуні Альды ў аксаміце і рубінах хаваецца нячысцік, якога пазнае баярын. Ён бачыць, што не *"жомчугі на шыі, чэрві точаць цела. Там , дзе косы, змеі злыя, вочы свецяцца ўлюцела*" [1, с.68].

Гульня ў мастацкім свеце Яна Баршчэўскага выступае як дынамічны сродак развіцця канфліктных сітуацый.

Літаратура

1. Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы /Укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаўстовіча – Мн.: Беларускі кнігазбор", 1998. 480 с.
2. Вольперт, Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по модели французской литературы : Пушкин и Стендаль / Л.И.Вольперт. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 328 с
3. Грынчык, М.М. Фальклорныя традыцыі ў беларускай дакастрычніцкай паэзіі / М.М. Грынчык. – Мінск : Навука і тэхніка, 1969. – 296 с.
4. Даніленка, С.І. Міф Адраджэння: харунжыя Бога. Спецыфіка сацыяльнай міфатворчасці ў беларускай літаратуры XIX –XX стст. у кантэксце інфернальнай вобразнасці / С.І. Даніленка. – Магілёў: МДУ імя А.Куляшова, 2005. – 180с.
5. Каваленка, В.А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць: Развіццё беларускай літаратуры XIX –XX стагоддзяў / В.А. Каваленка. -- Мн., 1975. – С.

6. Каваленка, В.А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981.
7. Конан, У. Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору / У. Конан. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 238 с
8. Мальдзіс, А.І. Падарожжа ў XIX стагоддзе. З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры. Навукова-папулярныя нарысы / А.І. Мальдзіс. -- Мінск : Народная асвета, 1969. – 208 с.
9. Мартьянова, С.А. Формы поведения / С.А. Мартьянова // Теория литературы / Под ред. В.Е. Хализева. – М.: Высшая школа, 1999. – С.221-230.
10. Мархель, У.І. Прысутнасць былога: Нарысы, артыкулы, эсэ / У.І.Мархель. – Мн., 1997.- 169 с.
11. Маханькоў, Ю. Рэальнае і фантастычнае ў прозе Яна Баршчэўскага / Ю. Маханькоў // Беларуска-польскае супастаўляльнае мовазнаўства і літаратуразнаўства: Матэрыялы IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Віцебск, 1997. Ч.2.
12. Перкін, Н. Абсягі думкі. Літаратурна-крытычныя артыкулы / Н.Перкін. -- Мн., 1980 –
13.Тычына, З. Сны і снабачанні Яна Баршчэўскага: Манаграфія / Зося Тычына. – Мінск : Бел. Кнігазбор, 2004. – 92 с.
14. Хализев, В.Е Теория литературы : учеб. для вузов / В.Е.Хализев. – М. : Высш. шк., 1999 - 397 с.
15. Хаўстовіч, М.В. На парозе забытае святыні: творчасць Яна Баршчэўскага / М.В. Хаўстовіч. Мн.: ВТАА “Права і эканоміка”, 2002. – 186 с.
16. Хейзинга, Й. Homo Ludens; В тени завтрашнего дня [Текст] / Й.Хейзинга. – М: Прогресс –Академия, 1992. - 458 с.
16. Штэйнер, І.Ф. De profundis clamavi: Смех і роспач у нацыянальнай мастацкай традыцыі: манаграфія / І.Ф.Штэйнер; М-ва адукацыі РБ; Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф.Скарыны. – Гомель : ГДУ імя Ф.Скарыны, 2008. - 87 с.
17. Эпштейн, М.Н. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX – XX веков [Текст] / М.Н.Эпштейн. М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.

Маслянкова П. У. (Мінск)

ІНТЭРТЭКСТУАЛЬНАСЦЬ ЯК ЭСТЭТЫЧНАЯ ДАМІНАНТА Ў ТВОРЧАСЦІ УЛАДЗІСЛАВА АХРОМЕНКІ І МАКСІМА КЛІМКОВІЧА (паводле апокрыфа-правакацыі “Праўдзівая гісторыя Кацапа, Хахла і Бульбаша”)

Літаратуры здавён вядомыя прыклады, калі інтэртэкстуальнасць бралася за стрыжнёвы прынцып пабудовы твора, аднак толькі ў эпоху постмадэрну яна была даведзена да самамэты як яскравае адлюстраванне ідэі “смерці аўтара” і “нараджэння чытача”. Так, у 1979 годзе ў Францыі выйшаў у свет раман-цытата “Паненкі з А.” Жака Рывэ,

які складаўся выключна з 750 цытат з 408 аўтараў. З беларускай літаратуры можна прывесці ў прыклад цэнтон Андрэя Хадановіча "Гатэль Беларусь", кожны радок якога належыць класікам беларускае літаратуры. У падобных тэкстах стварэнне новага адбываецца ў выніку камбінацый ужо створанага, то бок пры дапамозе прыёму інтэртэкстуальнасці.

У эстэтыцы постмадэрнізму інтэртэкстуальнасць стала дзейсным сродкам мастацкай гульні сэнсамі і кантэкстамі: "У інтэртэксце цытата ці рэмінісцэнцыя нагадвае пра першасны сэнс (ці кантэкст, у якім яна раней існавала) і адначасна служыць выражэнню нейкага новага сэнсу, які задаецца новым кантэкстам. Інтэртэкст істотна узбагачае мастацкую структуру, робіць яе паліфанічнай і адкрытай для шматмернага і шматузроўневага ўспрыняцця" [9, с. 203]. У выніку рэалізацыі прыёму інтэртэкстуальнасці з аскепкаў культуры складаецца мазаіка з новым зместам, памножаным і паглыбленым за кошт асацыятыўнага поля чытача.

У творчасці тандэма Уладзіслава Ахроменкі і Максіма Клімковіча інтэртэкстуальнасць займае ці не паноўнае месца. Пісьменнікі ў сааўтарстве выдалі ўжо дзве кнігі, першая з якіх – кінараман-фарс "Янкі, або Астатні наезд на Літве" (2007) – густа замяшаны на інтэртэкстуальнасці арыгінальны аповед пра міжваенны перыяд, а другая – апокрыф-правакацыя "Праўдзівая гісторыя Кацапа, Хахла і Бульбаша" (2009) – альтэрнатыўная версія гісторыі ўсходнеславянскіх народаў, у якой інтэртэкстуальнасць набывае статус эстэтычнай дамінанты. У гэтым артыкуле мы падрабязней разгледзім віды, крыніцы і функцыі інтэртэкстуальнасці ў "Праўдзівай гісторыі Кацапа, Хахла і Бульбаша".

Ж. Жэнэт у сваёй кнізе "Палімпсесты" [1] вылучае наступныя віды ўзаемадзеяння тэкстаў паміж сабой:

1. інтэртэкстуальнасць – суіснаванне ў тэксце двух ці больш тэкстаў (цытата, алюзія, плагіят і г.д.);
2. паратэкстуальнасць – адносіны тэксту да назвы, эпіграфа, прадмовы, паслямовы і г.д.;
3. метатэкстуальнасць – крытычная спасылка тэксту на свой прэтэкст;
4. гіпертэкстуальнасць – насмешка і пародыя аднаго тэсту на іншы;
5. архітэкстуальнасць – жанравая сувязь тэстаў.

Разгледзім кампазіцыю твора ў рэчышчы паратэкстуальнасці. Тэкст складаецца з прадмовы, трыццаці двух раздзелаў, дзе назва кожнага – гэта нацыянальна-прэцэдэнтны тэкст рускай, украінскай ці беларускай культуры, і заключнай рэмаркі аўтараў, у якой пералічаны ўсе крыніцы інтэртэкстуальнасці гэтага твора.

У прадмове да публікацыі аўтары прызнаюцца, што знайшлі сапраўдныя Скрыжалі Гісторыі, якія і з'яўляюцца крыніцай містыфікацыі, расшыфравалі іх і "шчыра перакананыя, што непадробныя Скрыжалі стануць найкаштоўнейшай крыніцай праўдзівай і незаангажаванай гісторыі трох сусветна знаных народаў – Кацапаў, Хахлоў і Бульбашоў". Такім чынам, мы можам тут заўважыць метатэкстуальную адсылку на першакрыніцу, якая ўтрымлівае аўтарскі каментар тэксту як "праўдзівай і незаангажаванай гісторыі", што ў сваю чаргу на ўзроўні паратэкстуальнасці перагукаецца з назвай твора.

Назвы раздзелаў адсылаюць нас да прэцэдэнтных тэкстаў беларускай (54%), украінскай (23%), рускай (14%) і польскай (9%) культуры і напісаны на мове арыгіналу. Трэба адзначыць, што мастацкі дыскурс будуецца выключна на творах усходніх славян (выключэнне складаюць творы Адама Міцкевіча і Генрыка Сенкевіча, якіх аўтары таксама ўключаюць у беларускі нацыянальны дыскурс). Адметна, што ў творы няма ніводнай спасылкі на такія поліпрэцэдэнтныя тэксты, як Біблія, антычныя міфы і творы Шэкспіра. Цытаваныя тэксты з'яўляюцца ключом да інтэрпрэтацыі зместу кожнага раздзела: гісторыя прыняцця хрысціянства на Русі распавядаецца ў раздзеле "Магутны Божа", сюжэт пра Рагвалода і Рагнеду змешчаны ў раздзеле "Раскіданая гняздо" г.д.

Што ж да крыніцаў, то, у адрозненне ад папярэдняй кнігі гэтых аўтараў, дзе інтэртэкстуальныя ўключэнні ўпісваліся ў мастацкую плынь без адмысловых спасылак і маркёраў, чым напраўду забяспечвалі чытачу магчымасць інтэлектуальнай сутворчасці, то ў "Праўдзівай гісторыі" інтэртэкстуальныя ўстаўкі вынесены ў загалоўкі раздзелаў, у тэксце пазначаны курсівам, а напрыканцы змешчаны імянны паказнік цытаваных аўтараў. Гэтая адметнасць спрашчае працу даследчыка, але пазбаўляе чытача выбару: "працягваць чытанне, маючы на ўвазе тэкст-крыніцу, або лічыць, што тэкст не адчуў на сябе ўплыву іншага тэксту" [7, с. 73].

Архітэкстуальныя адносіны праяўляюцца ў выкарыстанні жанраў летапісу і хронікі, народнай казкі, прытчы, палітычнай рыторыкі, лозунга, анекдота і інш. А на ўзроўні падтэксту ў творы ўскосна прысутнічаюць усе жанры прэцэдэнтных тэкстаў: ад газеты "Мужыцкая праўда", паэтычнага зборніка "Матчын дар" да рамана-эпапеі "Людзі на балоце" ды казкі-прытчы "Ладдзя роспачы".

Уласна жанр "Праўдзівай гісторыі" вызначаны як апокрыф-правакацыя. Гэта некананічная версія паходжання усходнеславянскіх народаў у жанры казкі пра трох сыноў *Homo Slavianikus*'а старэйшага-падкідыша Кацапа, сярэдняга Хахла і малодшага-дурня Бульбаша. Апакрыфічнай з'яўляецца і трактоўка ўсіх падзей гісторыі ўсходніх

славян: паразы і перамогі, змовы і дамовы – усё інтэрпрэтуецца ў сатырычным святле, што і стварае прагматычны эфект правакацыі чытача, яго нацыянальных пачуццяў і стэрэатыпаў.

Твор Ахроменкі і Клімковіча гіпертэкстуальны ў абодвух вядомых значэннях. Па-першае, гэты тэкст сапраўды ўяўляе сабой нелінейную сістэму іерархіі значных для ўсходнеславянскай культуры тэкстаў, звязаных паміж сабой апаратам узаемных спасылак пры дапамозе лінгвістычных і графічных маркёраў: "Неўзабаве край сярэдняга *Homo Slavianikus*'а заззяў, як *роса на сонці*". Па-другое, "Праўдзівая гісторыя Кацапа, Хахла і Бульбаша" з'яўляецца пародыяй на гістарыяграфічныя тэксты і іх інтэрпрэтацыі ў літаратуры.

Прывядзем урывак з раздзела "Хто смяецца апошнім", у якім распавядаецца пра падзеі XIII стагоддзя: *"Кацапы дэлегавалі на братэрскі саміт князя Аляксандра, Хахлы – князя Данілу Галіцкага, а Бульбашы – полацкага князя Вячаслава Барысавіча, больш вядомага як князь Вячка. Першыя тры дні, як і вядзецца на дыпламатычных сустрэчах, правадыры трох братэрскіх народаў прысвяцілі немудрагелістым забавам. Князі пілі брагу, смажылі зубровыя тушы і спаборнічалі, хто далей і больш трапна памочацца з вежавай байніцы. На чацверты дзень саміту князі дапіліся да белай гарачкі. У гонар гэтае падзеі вежу з чырвонае цэглы назвалі Белай, а пушчу ў раёне Віскулёў, дзе нашчадкі Homo Slavianikus'аў вырашылі канчаткова падзяліцца – Белавежскай"* (курсіў наш – П. М.). У дадзеным урыўку задачам пародыі служаць наступныя сродкі: кантрастнае сутыкненне гістарычнага і сучаснага кантэкстаў (падзеі XIII ст. / сучасная палітычная лексіка: *саміт, дэлегавалі, дыпламатычныя сустрэчы*), сумяшчэнне высокага і нізкага (*князі, братэрскія народы / пілі брагу, мачыліся з вежавай байніцы*), напісанне іранічных этнонімаў з вялікай літары (*Кацапы, Хахлы, Бульбашы*), іранічная інтэрпрэтацыя паходжання тапанімічнай назвы (*белая гарачка > Белавежская пушча*), праспектыўная рэмінісцэнцыя на развал СССР.

Твор характарызуецца высокай інтэртэкстуальнай шчыльнасцю і разнастайнасцю на ўсіх узроўнях тэкстаспараджэння (курсіў наш – П.М.):

- перапрацоўка вядомых тэмаў і сюжэтаў гісторыі і літаратуры *(Падпітае кугуццё без ведама новаабранага гетмана Хмяльніцкага напісала і адправіла турэцкаму султану зняважлівы ліст, складзены адно з мудрагелістых кацапскіх мацюкоў)*;
- змяшэнне гістарычнага і сучаснага стыляў і дыскурсаў *(І Уладзімер, на правах гаспадара, вырашыў абвесціць адкрыты*

конкурс на пасаду Бога. Гэты рэлігійны тэндар увайшоў у гісторыю Homo Slavianikus'аў як "Іспыт вераў");

- прыцягненне шырокага этнакультурнага фону *(Ціхая стэпавая ноч поўнілася пяшчотай: дыяменты зораў, жоўтая поўня і водар смажанага сала па-над бязмежным морам сівога кавыля… З раніцы Хахол абсмактаў свінячую скуру, заспяваў песню пад акампанемент кобзы і зразумеў, што лепшага за гэтае месца яму ўжо не знайсці…)*;
- гульня з нацыянальнымі ідэямі, канцэптамі і стэрэатыпамі *(У свядомасці прыдушанага працай людства традыцыйна панавалі дзве канцэптуальныя ідэі: "Можа, так яно і трэба?.." і "Абы было ціха!..")*;
- літаралізацыя метафар і фразеалагізмаў *(Абсалютна ўсе Кацапы – заўзятыя прыхільнікі мінету і кунілінгусу. Камунікатыўныя сувязі паміж мужчынамі і жанчынамі і нават паміж мужчынамі і мужчынамі яны называюць не мовай, а "языком", прытым саманадзейна ўважаюць, што іх кацапскі "язык" – самый великий і могучий у цэлым свеце. Некаторыя вычварэнцы нават сцвярджаюць, што іх язык до Киева доведет)*.
- канцэнтраванае ўжыванне прэцэдэнтных тэкстаў, імёнаў, этнонімаў, тапонімаў, сітуацый і выказванняў *(Твой народ дачакаецца залацістага яснага дня! – Падбадзёрваў француз пана Тадэвуша. – Паглядзі, як усход разгараецца, колькі ў хмарках залётных агня!*).

Дар'я Ягорава ў артыкуле "Мастацкі дыскурс постмадэрнізму" піша: "Інтэртэкстуальнасць постмадэрнісцкіх мастацкіх тэкстаў часам даведзена да мяжы і ўяўляе сабой тэатр сэнсаў і вобразаў. У мізансцэне літаратурнага дзеяння ўдзельнічаюць вядомыя сімвалы, матывы і вобразы пад новымі маскамі, у новых ролях яны вызначаюць нараджэнне канцэптуальна беспрэцэдэнтнага сэнсу" [6]. Але на ўзроўні тэкстаўспрыняцця высокая канцэнтрацыя інтэртэкстэм у "Праўдзівай гісторыі" часам падаецца празмернай і нават штучнай. Да прыкладу, з мэтай увесці ў тэкст знакамітую фразу *"А я що не з'їм, то пінадкусую!"* аўтары "Праўдзівай гісторыі" ўводзяць у тэкст "нейкага хахляцкага калабаранта з разбітым ротам".

Спосабы рэалізацыі прыёму інтэртэкстуальнасці прадстаўлены ў тэксце наступнымі відамі: алюзіямі і рэмінісцэнцыямі, цытатамі без атрыбуцыі, – прычым інтэртэкстуальныя ўключэнні могуць ужывацца ў якасці назваў раздзелаў, перафраз ці рэплік герояў; выконваць семантыка-сінтаксічную ролю суб'екта, аб'екта, прэдыката, лакутыва і інш.

Інтэртэкстуальнасць у творы поліфункцыянальна. Якабсонам у 1960 годзе былі вылучаны асноўныя функцыі інтэртэксту: *экспрэсіўная* (выяўленне культурна-семіятычных арыенціраў і прагматычных установак аўтара), *апелятыўная* (устанаўленне з чытачом агульнасці культурнай памяці), *эстэтычная* (задавальненне ад інтэртэкстуальных гульняў), *рэфэрэнцыйная* (адсылка да інфармацыі пра тэкст, што стаіць за інтэртэкстэмай), *метатэкставая* (тлумачэнне інтэртэксту пры дапамозе прэтэксту) [10]. Сучасны даследчык А. І. Грышчанка вылучае *семіятычную, рэпрадуктыўную, сэнсаабнаўляльную, рэтраспектыўную, тэкстаспараджальную* функцыі інтэртэксту [4, с. 17]. Н. А. Кажэўнікава ў інтэртэкстуальнасці бачыць “адзін са спосабаў захавання культуры” – акумулятыўную функцыю [8, с. 45]. Літоўская даследчыца Святлана Журэнэ абгрунтоўвае *ілюстрацыйную* (тлумачэнне тэксту), *рэферэнцыйную* (адсылка да тэксту па дадатковую інфармацыю), *тэматычную* (штуршок да развіцця аповеду), *ацэначную* і *экспрэсіўную* (стаўленне аўтара да пазычанага тэксту), *аргументацыйную*, *проціпастаўляльную* і *намінатыўную* функцыі [2].

У “Праўдзівай гісторыі Кацапа, Хахла і Бульбаша” інтэртэкст найперш выконвае менавіта тэматычную (рухае сюжэт), рэферэнцыйную (адсылае да гісторыі), рэпрадуктыўную (аднаўляе вядомыя тэксты), тэкстаспараджальную (з’яўляецца кампанентам тэксту), проціпастаўляльную (проціпастаўляе аповед вядомым фактам) і сэнсаабнаўляльную (дадае новыя сэнсы) функцыі, паколькі арыгінальны аповед цалкам залежыць ад папярэдніх тэкстаў. Эмацыйная ацэначнасць дасягаецца выкарыстаннем цытат без атрыбуцыі: “Ступень праяўлення прагматычнай функцыі … звычайна вельмі высокая, што вызначаецца адсутнасцю атрыбуцыі, а часам нават маркіраванасці большасці інтэртэкстаў” [3]. Для інтэртэксту ў “Праўдзівай гісторыі” актуальныя эстэтычная, апелятыўная, семіятычная і акумулятыўная функцыі. У дыскурсе гэтага твора інтэртэкст выконвае намінатыўную функцыю: “Выкарыстанне рэмінісцэнцый у намінатыўнай функцыі матывуецца галоўным чынам імкненнем да арыгінальнасці, нестандартнасці выражэння стандартных рэалій. Моўца шукае яркія сродкі для выражэння сваіх думак і бярэ з раней засвоеных тэкстаў гатовыя блокі-намінанты, якія ўступаюць у сінанімічныя адносіны з іншымі намінантамі” [5, с. 8]: напрыклад, *ваякі на грозных канях* – татары, *людзі на балоце* – беларусы. Трэба заўважыць, што інтэртэкст ў дадзеным творы не выконвае традыцыйных для цытат функцый ілюстрацыі і аргументацыі, паколькі цытаты тут ужыты без атрыбуцыі і спасылкі на аўтарытэт аўтара.

Такім чынам, у творчасці Уладзіслава Ахроменкі і Максіма Клімковіча інтэртэкстуальнасць мае статус эстэтычнай дамінанты.

Літаратура

1. Genette, G. Palimpsestes: la littérature au second degré. – Paris: "Éditions du Seuil", 1982. – 468 p.
2. Zuriene, S. Виды интертекстем, их функции и роль в создании когерентности дискурса Т. Толстой (на материале сборника рассказов «Изюм») // http://www.senoji.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/didaktinelingvistika/2005/zuriene.pdf
3. Андреева, А. А. Интертекст в тексте: попытка интерпретации // http://mail.lib.sfu-kras.ru/ft/ft/_articles/0088629.pdf
4. Грищенко, А. С. Идиостиль Николая Моршена: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – М., 2008. – 22 с.
5. Дядечко, Л. П. Лингвистическая характеристика цитат-реминисценций в современном русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Киев, 1989. – 16 с.
6. Егорова, Д. Художественный дискурс постмодернизма / Д. Егорова // http://www.zyrtel.narod.ru/print/4_postmodernizm_print.htm
7. Жилинская, А. С. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского. Серия «Филология». – 2005. – Т. 18 (57). – № 1. – С. 71-75.
8. Кожевникова, Н. А. Цитаты в литературе российского зарубежья // Литературный текст: проблемы и методы исследования: «Своё» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. // http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/05_kozh.htm
9. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
10. Фатеева, Н., Паршин, П. Интертекстуальность // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет» // http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html

Мацюхіна Т. Б. (Мінск)

ВОБРАЗНА-ВЫЯЎЛЕНЧЫЯ СРОДКІ ІМПРЭСІЯНІСТЫЧНАГА СТЫЛЮ М. БАГДАНОВІЧА

Тыповымі рысамі стылю М. Багдановіча, як вядома, з'яўляюцца лірызм, элегічнасць, лаканізм у выражэнні думкі, дынамізм развіцццся дзеяння, паглыблены псіхалагізм, музычнасць імпрэсій і незвычайна-тонкая вобразна-выяўленчая змястоўнасць кожнай пейзажнай замалёўкі.

Вобразна-выяўленчыя сродкі імпрэсіяністычнага стылю М. Багдановіча – значны, неабходны пласт лексіка-сінтаксічнага ўзроўню ў

сістэме мовы твораў беларускага аўтара. Таму ў сінтэзе літаратурна-кніжных і фальклорна-песенных традыцый якраз і фарміруецца ўяўленне пра вобразны ўклад пейзажных замалёвак М. Багдановіча, творчую манеру пісьма аўтара.“Запомнім гэтую асаблівасць паэтычнай манеры Багдановіча – замяняць апісанні, карціны толькі асобнымі штрыхамі, дэталямі. Навакольны свет ва ўспрыманні паэта як бы раскладаецца на паасобныя моманты, імгненні, мігі; іменна яны складаюць змест Багдановічавых мініяцюр” [5, с. 72].

Пачуцці, выкліканыя сузіраннем наваколля, розняцца ў М. Багдановіча па сваёй тэматычнай дамінанце. У сувязі з гэтым колеравая палітра ў пейзажнай лірыцы паэта адыгрывае выключную ролю. Пры стварэнні імпрэсій паэт выкарыстоўвае разнастайныя вобразы прыроды ў неабмежаванай колеравай гаме, сярод якіх – вобраз ночы (“Ноч. Газніца гарыць, чырванее…”, “Ціха ўсё была на небе, зямлі і на сэрцы…”, “Ноч імглою сізай землю аблівае…”), зорак (“Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог…”, “Прывет табе, жыццё на волі!..”, “Блішчыць у небе зор пасеў…”), месяца (“Над возерам”, “Вечар на захадзе ў попеле тушыць…”, “Зімовая дарога”).

У колеравай палітры М. Багдановіча пераважаюць срэбны (вершы “Над возерам”, “Зімовая дарога”, “Зімой”), залаты (“Маёвая песня”), белы (“ Над возерам”, Блішчыць у небе зор пасеў...”, “Зімой”) і, безумоўна, сіні (вершы “Ціха па мяккай траве…”, “Вечар на захадзе ў попеле тушыць…”, “Ціха па мяккай траве...”) колеры. “Традыцыйным з’яўляецца народна-песенны эпітэт *сіні*. *Сіні* нясе сімвалічнае значэнне холаду і разам з тым – спакою” [4, с. 18]. Так, эпітэты “маладзік бледна-сіні” [1, с. 65] і “сіняя даль” [1, с. 71] перадаюць адчуванне сцішанасці, раўнавагі.

Матыў “тугі, журбы і адзіноты” яскрава высвечваецца ў шэрым і, як ні дзіўна, залатым колерах (“Маёвая песня”, “Прывет табе, жыццё на волі!..”). Аўтар імпрэсій перадае сваё захапленне беларускімі краявідамі – полем (“Халоднай ноччу я ў шырокім, цёмным полі…”), лесам (“На небе месяц устаў зялёны…”), рэчкай (“”Ціхі вечар; знікнула спякота…”).

Нярэдка М. Багдановіч звяртаецца і да свайго ўлюбёнага колеру – залатога, які пазначае прадмет, асобу ці з’яву прыкметаю велічнасці і ўрачыстасці, а разам з тым, здараецца, прадракае пагібель: *Навакол усё паветра // Ў струнах сонца залатых, – // Ён [матылёк – М. Т.] дрыжачымі крыламі // Звоніць ледзьве чутна ў іх* [1, с. 75].

Пры ўжыванні эпітэтаў М. Багдановіч не проста перадае толькі ім прадвызначаную якасць апісаных з’яў наваколля, але і выяўляе сваё ўласнае стаўленне да рэчаіснасці праз “праламленне” ад свайго псіхічнага стану, эмоцый. Таму не дзіўна, што індывідуальна-аўтарскія

эпітэты – пастаянная, нязменная адзнака імпрэсіяністычнага стылю М. Багдановіча (“песня салаўіная” – у вершы “Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю…”, “сп’янелая мяцель” – у вершы “Завіруха”). У той жа час для М. Багдановіча ў найвышэйшай ступені характэрнае выкарыстанне народна-паэтычных эпітэтаў (“вецер буйны”, сонца краснае”, “ясная зарніца” – у імпрэсіі “Ціхі вечар; знікнула спякота…”; “буйны вецер” – у імпрэсіі “Напілося сонца са крыніц сцюдзёных…”; “чыстае поле” – у імпрэсіі “Сэрца ные, сэрца кроіцца ад болю…”).

Надзвычай вобразнымі і яркімі ў паэзіі М. Багдановіча лічацца складаныя эпітэты (“маладзік бледна-сіні” – у імпрэсіі “ Вечар на захадзе ў попеле тушыць…”; “пацеркі жоўта-чырвоных агнёў – у імпрэсіі “Ціха па мяккай траве…”).

У аснове светапогляду М. Багдановіча – адухаўленне ветру і хмараў (“У небе – ля хмары грымотнай – празрыстая, лёгкая хмара…”), сонца (“Напілося сонца са крыніц сцюдзёных…”), завеі (“Завіруха”).

Метафарычнасць – сэнсавызначальная рыса пейзажу М. Багдановіча ў мастацкай сістэме пачатку ХХ ст. Метафарычнасць мае пэўнае дачыненне да ўспрыняцця рэчаіснасці ў іншасказальным плане: *Узор прыгожы пекных зор // Гарыць у цемні небасхіла; // Вада балот, стаўкоў, азёр // Яго ў глыбі сваей адбіла* [1, с. 141]. Дынаміка ў перадачы пачуццяў ці стану героя дасягаецца аўтарам дзякуючы паўтору слоў (“у небе” – у імпрэсіі “Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог…”), ужыванню дзеясловаў з вызначэннем формы ўспрыняцця рэчаіснасці (“бачу я”, чую” – у названай імпрэсіі).

Экспрэсіўнасць жа пейзажу, асабліва ў фінале імпрэсіі, – выяўляе важнасць адзінкавага, непаўторна-індывідуальнага, што характэрна не толькі для літаратурнага імпрэсіянізму, але і жывапіснага імпрэсіянізму. Шырокі дыяпазон вобразна-асацыятыўных сродкаў (эпітэт, метафара, адухаўленне і інш.) у вобразнай сістэме М. Багдановіча дае магчымасць дакладна зафіксаваць гульню святла з ценем, раскрыць своеасаблівасць нюансаў, паўценяў, паўтонаў у характары, з’яве, прадмеце.

Выключная ўвага М. Багдановіча да структуры верша, яго рытму і рыфмы тлумачыцца аўтарскім поглядам на літаратурны імпрэсіянізм і, у прыватнасці, на паэтыку імпрэсіянізму. Паводле Г. Сінілы, “імпрэсіяністычныя фарбы, “малюнкі душы” яскрава бачны ў многіх вершах Багдановіча – напрыклад, такіх, як “Ціха па мяккай траве…”, “Дзесь у хмарах жывуць павукі…”, “Дождж у полі і холад… Імгла…” і многіх іншых” [6, с. 7]. Менавіта ў гэтых вершах у першую чаргу вызначаюцца тыпова імпрэсіяністычныя рысы. Так, у імпрэсіі “Ціха па мяккай траве…” эпітэты “рэдкі, правідны туман”, “цёмная, люстраная рака” раскрываюць нюансы светаўспрымання – першаснае

багдановічаўскае ўражанне ад блікаў на вадзе і іх адлюстраванне ў паветры. У вершы “Дзесь у хмарах жывуць павукі…” выяўляюцца тры асноўныя складнікі імпрэсій-замалёвак – аб’ект (павукі, што “жывуць у хмарах”), суб’ект (злосць як адмоўнае пачуццё), імпрэсіяністычны настрой (няпэўнасць і нявызначанасць у жыцці). Да таго ж М. Багдановіч інтэртэкстуальна раскрывае ў складанай метафары “…павукі, што снуюць павучыну дажджа” яшчэ і сімвалічнае значэнне паняцця “плесці павуціну”. Трэці з названых твораў (“Дождж у полі і холад… Імгла…”) уяўляе сабой цэласны кампазіцыйны малюнак, дзе лірычны суб’ект актыўна ўспрымае свет: *Цісне сэрца мне песня начная… // Хай жа голасна вецер спявае* <…> [1, с. 218]. У гэтай імпрэсіі ў поўнай меры раскрываюцца прычынна-выніковыя сувязі ў радзе вобразаў (“доля горкая” – “доля чорная”).

У імпрэсіях паэт ужывае рытарычны зваротак (вершы “Добрай ночы, зара-зараніца!..”, “Устань, навальніца, мкні нанова…”), што спрыяе раскрыццю сусветна-значных вобразаў свету, такіх, як ноч, навальніца. Так, у М. Багдановіча нямала замалёвак на тэму “ноч” (імпрэсіі “Вось і ноч. Нада мной заліліся слязамі нябёсы…”, “Ноч. Газніца гарыць, чырванее…”, “Ціха ўсё была на небе, зямлі і на сэрцы…”, “Ноч імглою сізай зямлю аблівае…) і “вечар” (імпрэсіі “Месяц круглы ўстаў на небе…”, “Вечар на захадзе ў попеле тушыць…”).

Кожнай з імпрэсіяністычных замалёвак надаецца эфект пленэрнасці. Так, у імпрэсіі “Не блішчыць у час змяркання і ў глыбокай цемні ночы…” аўтар сцвярджае непаўторнасць асвятлення наваколля промнямі сонца: *...Калі на гэты камень упадзець праменне сонца, // Ўраз ён блісне дзіўна // І вясёлкавыя іскры рассыпаць пачне бясконца // Ярка, пераліўна* [1, с. 115]. М. Багдановіч раскрывае паняцце “святланоснасці” дзякуючы каляроваму эпітэту (“празрысты, светлы стоўп” – у імпрэсіі “Зімой”; “светлы шлях” – у імпрэсіі “Самнамбул”; “пыл светлы” – у імпрэсіі “цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог…”).

М. Багдановіч, які апяваў “красу жывую” (“Свяча бліскучая зіяе…”), перадае стан лірычнага суб’екта пры дапамозе лексіка-стылістычных сродкаў, напрыклад, градацыі: *Дробны дождж сячэ, ліецца*; *// Вецер злосна ў хату рвецца, // Ў полі стогнам аддаецца, // Стукне ў дзверы і акно – // Сэрца беднае заб’ецца, // І адразу ў ім прачнецца, // І адразу скалыхнецца // Ўсё, што згінула даўно* [1, с. 69]. Градацыя – тыповая прыкмета імпрэсіяністычнага стылю М. Багдановіча: каб вызначыць пераход ад ніжэйшай да вышэйшай ступені ў развіцці дзеяння, паэт ужывае паўтор прэдыката пры наяўнасці полісіндэтана (у дадзеным выпадку – паўтор злучніка “і”): *<u>І</u> ўбачылі*

астры, што ўкруг іх – турма, // Убачылі астры, што жыць ім – дарма, // І ўмерлі яны <…> [1, с. 195].

М. Багдановіч у імпрэсіях звяртаецца і да эліпсіса, каб выявіць пэўную ступень значнасці месца дзеяння: *Блішчыць у небе зор пасеў; // У полі – рунь і ў небе – рунь* [1, с. 61]. Эліптычныя сказы выконваюць у замалёўках адрозныя па сваім змесце функцыі: 1) функцыю лаканічнага апісання (“На глухіх вулках – ноч глухая…”) 2) эматыўную функцыю (“Вы, панове, пазіраеце далёка…” 3) функцыю дынамізму (“Мы доўга плылі ў бурным моры…” 4) функцыю метрыка-рытмічнай арганізацыі (“Астры”).

Пейзажныя замалёўкі М. Багдановіча адметныя і трапнымі параўнаннямі. Яны грунтуюцца на вызначэнні падабенства ці адрознасці рысаў пэўнага асацыятыўнага аб’екта, а таксама на выяўленні сумежных па сэнсе паняццяў: *Свяча гарыць. З яе ліецца // За кропляй кропля, як раса* <…> [1, с. 125]. Параўнанне можа характарызаваць і ступень выканання дзеяння: *І на крылах, цішэй ад вецярка, // Ў паветры мяккім, пекным паплыла ты // Пужліва, песня* <…> [1, с. 178]. Таксама параўнанне перадае стан асобы ў яркай, вобразнай характарыстыцы: *Ўсё жыццё цяпер, як лёгкая завея* [1, с. 235].

Кальцавая кампазіцыя імпрэсій (“Ноч”, “Завіруха”) – дзейсны вобразна-выяўленчы сродак у візуальна-аўдыяльным афармленні вершаў, як і анафара (“Халоднай ноччу я ў шырокім, цёмным полі…”), якая падкрэслівае выключную ролю дзеяння, працэсу, стану. А аўтарскі зварот да інверсіі прадугледжвае акцэнт на хуткасных зменах у наваколлі і, у сваю чаргу, іх пераклічку з пачуццямі асобы ці агульным настроем верша: *Загрымелі ў хмарах гулка прывітанні, // І далёка буйны вецер іх разнёс. // Рынуліся хмары да ракі радзімай // І зліліся з ёю ліўнем кропель-слёз* [1, с. 116].

Найбольш частотнаўжывальнымі ў паэзіі М. Багдановіча з’яўляюцца назоўнікі (назоўнік “ноч”– у імпрэсіі “Над возерам”), спалучэнне назоўніка з прыназоўнікам (“у небе” – у імпрэсіі “Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог…”), дзеясловы (форма дзеяслова 3-й асобы адзіночнага ліку будучага часу – “успомніць” – у імпрэсіі “Разрытая магіла”), займеннікі (займеннік “я” – у імпрэсіі “Ой, лясы-бары ды лугі-разлогі!..”) і прэдыкат (“я ведаю” – у імпрэсіі “Халоднай ноччу я ў шырокім, цёмным полі…”).

У творчай спадчыне М. Багдановіча сустракаюцца паэтызмы, якія надаюць меладычнай мове імпрэсій вышэйпамянёнага аўтара ўзвышана-ўзнёслы тон. “Паэтызмаў у беларускай песеннай лірыцы сустракаецца няшмат. Яны надаюць выказванню прыгажосць, узнёсласць і пэўную ўрачыстасць, ствараюць незвычайную атмасферу ў песенным радку” [2,

с. 102]. Так, у пейзажных замалёўках “Добрай ночы, зара-зараніца!..”, “Зімовая дарога”, “Зімой” ужываецца паэтызм “бомы”, а ў імпрэсіі “Была калісь пара: гучэла завіруха…” выкарыстаны паэтызм “скрыдлы духа”.

Паэт-імпрэсіяніст М. Багдановіч, творчы метад якога грунтаваўся на адухаўленні з’яў прыроды і наданні ім уласцівасцей чалавека, нярэдка праводзіў аналогіі паводле стану асобы (“Сумна мне, а ў сэрцы смутак ціха запявае…”), прыкмет, характэрных для наваколля (“Зімовая дарога”). Дзякуючы аналогіі як спосабу адлюстравання рэчаіснасці ў лірыцы М. Багдановіча распаўсюдзіўся паралелізм (Ўся ў слязах, дзяўчына…”).

Вялікую ролю ў пейзажных замалёўках паэта адыгрывае дзеяслоў. У пераважнай большасці М. Багдановіч выкарыстоўвае дзеясловы руху (“коні імчацца”, “уюцца дарожкі”, “лятуць сані” – у імпрэсіі “Зімовая дарога”; “ноч прахадзіла”, “плыў туман” – у імпрэсіі “Ціха па мяккай траве…”). Калі-нікалі сустракаюцца дзеясловы зменнага стану (“зоркі расцвілі” – у імпрэсіі “Цёплы вечар, ціхі вецер, свежы стог…”; “хмары чырванелі” – у імпрэсіі “У небе – ля хмары грымотнай – празрыстая, лёгкая хмара…”; “пабляднее золак” – у імпрэсіі “Прывет табе, жыццё на волі!..”).

Несумненна, суб’ектыўна-аб’ектыўнае ўспрыманне рэчаіснасці раскрывае імпрэсіяністычны светапогляд, паколькі імпрэсіяністы – і, без сумніву, сам М. Багдановіч – у сваіх пейзажных замалёўках у поўнай меры спалучаюць яснасць, дакладнасць у абмалёўцы вобразаў і шырыню памкненняў пры іх стварэнні ў колеравай палітры.

Такім чынам, вобразна-выяўленчыя сродкі (эпітэт, адухаўленне, метафара, параўнанне; градацыя, паралелізм, інверсія, эліпсіс і інш.), да якіх звяртаецца паэт, ствараюць фон для фарміравання імпрэсіяністычнага стылю малюнкаў-успамінаў, эскізаў прыроды, элегічных накцюрнаў-“імгненняў”. Яны раскрываюць ролю перажыванняў, эмоцый, настрою лірычнага героя ў знешнім свеце. Таму псіхічны стан асобы не застаецца незаўважаным М. Багдановічам. “Каб надаць конкрэтнасьці сваім псыхічным перажываньням, ён [лірык – М. Т.] заўсёды зварачаецца да знадворнага сьвету. Ён робіць гэта, па-першае, тады, калі гэты псыхічны стан выклікан знадворнымі зьявамі і неразлучны з імі. Такой зьяўляецца лірыка знадворных уражаньняў” [3, с. 8].

Імпрэсіяністычны стыль пейзажных замалёвак М. Багдановіча адметны, выразна-акрэслены і перадае нормы лексіка-семантычнага і сінтаксічнага ўзроўняў у сістэме мовы першай трэці ХХ стагоддзя. А

паэтычныя вобразы паэта – неабходны элемент пры пабудове кожнай імпрэсіі ў калейдаскопе падзей, абставінаў, матываў.

Літаратура

1. Багдановіч, М. Поўны збор твораў : у 3 т. / М. Багдановіч. Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – Т. 1 : Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – 752 с.
2. Бароўская І. А. Беларуская песенная лірыка (моўна-выяўленчая сістэма вобразнасці) : Вучэбны дапаможнік для студэнтаў філалагічных спецыяльнасцей устаноў, якія забяспечваюць атрыманне вышэйшай адукацыі / І. А. Бароўская – Гомель : УА "Гомельскі дзяржаўны універсітэт імя Ф. Скарыны", 2004. – 186 с.
3. Барычэўскі А. І. Паэтыка літаратурных жанраў / Апрац. У. Дзяржынскі. – Мн.: Беларус. дзярж. выд-ва, 1927.
4.Ганчарова-Цынкевіч Т. У. Гармонія прыгажосці і красы ў паэзіі М. Багдановіча: з назіранняў над эпітэтам / Т. У. Ганчарова-Цынкевіч // Куляшоўскія чытанні : мат-лы Міжнар. навук.-практ. канф. (Магілёў, 24 красавіка 2009). – Магілёў : УА "МДУ імя А. А. Куляшова", 2009. – С. 17-19.
5. Навуменка І. Максім Багдановіч / І. Я. Навуменка. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 227 с.
6. Сініла Г. В. Максім Багдановіч як перакладчык заходнееўрапейскай паэзіі / Г. В. Сініла // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 1991. – №3. – С. 3-9.

Мятліцкая Г. М. (Мінск)

НАТУРФІЛАСОФСКАЯ СТЫХІЯ ЗЯМЛІ Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ

Філасофскія вучэнні найбольш значных прадстаўнікоў антычнасці (Геракліта, Дэмакрыта, Платона, Арыстоцеля, Эпікура, Лукрэцыя) звязаны з вытлумачэннем прыроды як адзінага цэлага. Наогул, гэта была філасофія прыроды, або натурфіласофія. "Прырода – адухаўляецца, абагаўляецца. Кожная рэч разглядаецца ў яе шматлікіх сувязях з першаэлементамі космасу. Натурфілосафы спалучалі разумную чалавечую душу з "духам прыроды", развівалі ідэю пра тое, што ў душы кожнага чалавека люструецца Сусветная Душа (Бог)" [4, с. 265]. Натурфіласофія стала першай гістарычнай формай філасофіі. У далейшым яна атрымала назву фізіка, навука аб прыродзе.

Існавала ўяўленне пра чатыры стыхіі (элементы) як першапачатковыя субстанцыі, з якіх утвораны Сусвет і чалавек (натурфіласофская канцэпцыя аб паралелізме макракосмасу і мікракосмасу). Так, "Арыстоцель лічыў асноўнымі пачаткамі свету чатыры стыхіі: зямлю, ваду, агонь і паветра. Да такой жа думкі схіляліся

натурфілосафы Індыі, Кітая, Месапатаміі. Наш продак – славянін, разумеючы еднасць свету, таксама ўшаноўваў розныя стыхіі" [3, с. 180]. Зямля з'яўляецца ніжэйшым, самым канкрэтным, матэрыяльным элементам, Вада – больш тонкім, Паветра – яшчэ больш тонкім і Агонь – самым тонкім элементам. Але было таксама ўяўленне і пра сем элементаў Космасу. Пятым, пра існаванне якога здагадваліся, у Індыі лічыўся эфір (сёння – вакуум). А як меркавалі ў Кітаі, пяты элемент – дрэва. У Азіі лічба 5 была свяшчэннай. Пра дзве астатнія стыхіі (шостую і сёмую) нічога не было вядома, іх лічылі вялікай таямніцай.

На нашу думку, важнасць даследавання натурфіласофскіх стыхій у творчасці Я. Янішчыц заключаецца найперш у тым, што ў яе лірыцы стыхіі групуюць вакол сябе ўсю сістэму вобразаў.

Зямля атаясамліваецца ў філасофіі з матэрыяй як аб'ектыўнай рэальнасцю, якая існуе незалежна ад свядомасці чалавека. Гэта не толькі праявы навакольнага свету (усё, што мае вагу, памер, канкрэтную форму), але таксама і чалавек, яго цела.

"Корань *zem- у далёкім мінулым азначаў нешта нізкае, што знаходзіцца ўнізе. Зямля супрацьпастаўлена небу і заўсёды разумеецца як "нізкая" супрацьлегласць" [1, с. 246]. І ў той жа час у міфалогіі Зямля – жонка Неба, яны разам ствараюць Сусвет.

"У свядомасці старажытных славян зямля – жывая істота, травы і лес – яе валасы, скалы і камяні – яе косці, рэкі і моры – яе кроў, а суша – цела", – лічыць В.А. Маслава [2, с. 18]. Варта нагадаць, што найбольш старажытная багіня, багіня ўсяго існага – Вялікая Багіня Маці. У многіх народаў гэта багіня Зямлі, Маці, у назве якой корань -Ма-, напрыклад, Ма-Дзівія ў хетаў, Майя ў індусаў і італійцаў, Макош у славян. У часы хрысціянства вобраз Маці-Зямлі ў народнай свядомасці зліецца з Багародзіцай, Божай Маці.

Людзі заўсёды любілі і шанавалі Маці-Зямлю, ставіліся да яе з вялікай павагай. Жыццёвы шлях быў знітаваны з зямлёй. У самых розных народаў менавіта на зямлі ці на саломе (як адным з сімвалаў яе ўрадлівага пачатку) адбываліся роды.

Таксама ведалі: Зямля жывая найперш таму, што яна ўрадлівая. І гэта невыпадкова, бо "кожнае новае з'яўленне жыцця – вынік урадлівасці зямлі; усякая форма зямлёй нараджаецца, жыве і адыходзіць назад у зямлю ў той самы момант, калі завяршаецца адпушчаная ёй доля жыцця, – вяртаецца, каб нарадзіцца зноў; але перш за новае нараджэнне пабыць у спакоі, ачысціцца і сабрацца з сіламі" [5, с. 242].

У час кожнай далёкай вандроўкі нашы продкі заўсёды "бралі з сабою ў ладанку родную зямельку: жменьку з-пад печкі (каб не забыцца пра цяпло і дабро свайго роднага кута), жменьку з-пад брамы (каб

памятаць пра свой двор), жменьку з-пад ростані дарог (каб не зблудзіць на жыццёвых шляхах, каб не забыцца пра радзіму)” [4, с. 237]. Самая страшная клятва была зямлёю. Лічылася, што зямля не будзе насіць падманшчыка. Ды і смерць таксама звязвалі з зямлёю (у зямлю апускалі цела). Прычым імкнуліся пахаваць нябожчыка на радзіме або пакласці хоць жменьку роднай зямлі ў магілу. Таксама лічылася, што зямля не прымала ведзьмакоў, таму паміралі яны надзвычай пакутліва.

Найбольш важная праца (як аснова, сэнс жыцця) была на зямлі. “Земляробства ў нашай краіне здаўна было спосабам быцця, дзякуючы якому фарміраваўся цэласны погляд на свет” [4, с. 238]. А з гэтым было звязана не толькі разуменне ўрадлівасці зямлі, успрыманне яе як карміцелькі, але і адчуванне еднасці, роднасці з Маці-Зямлёй, святое пачуццё любові да радзімы.

Цікавасць, уважлівасць, чуласць, любоў да зямлі напаўняюць паэзію Яўгеніі Янішчыц. У паэме “Ягадны хутар” паэтэса прызнаецца – у яе душы “*на радасць, // Ёсць боль, што завецца зямлёй*” [8, с. 29]. Гэты боль не сціхае ніколі. Ён спалучае захапленне і непакой. Зямля ўспрымаецца лірычнай гераіняй як “*першародная аснова*” жыцця [6, с. 14], якая дае веру, “*што і шлях, // Абраны мной, // беспамылковы*” [6, с. 15], а таксама дорыць цеплыню “*праз траву гаючую*” [11, с. 5].

Паэтэса адчувае роднасць “*з птушкамі, з рамонкамі*” [9, с. 7]. Аднолькавыя правы на існаванне маюць усе дзеці Зямлі. Менавіта зямля аб’ядноўвае, збліжае чалавека з усімі праявамі навакольнага жыцця. Але людзі, асабліва моладзь, не заўважаюць мацярынскую пяшчоту сваёй зямелькі, абыякава ставяцца да яе, не любяць земляробчую працу (“*Адвыклі яны ад зямліцы, // Гатовае ім падавай*” [8, с. 16]). А значыць, яны не проста жывуць адарвана ад сваіх вытокаў, ад усяго Сусвету, але ўсё больш і больш аддаляюцца ад іх.

Топас радзімы, роднай зямлі праходзіць праз усе паэтычныя зборнікі Яўгеніі Янішчыц. Часта сустракаецца ў творах матыў вяртання, прыезду “*ў край дарагі і прыветны*”, куды гукае “*зямля і любоў*” [8, с. 15], прычым абодва гэтыя паняцці непарыўна звязаныя і непадзельныя. Гэта і ёсць “*дыханне Радзімы*”, якая “*кліча здалёку заўжды*” [6, с. 13]. Сустрэча з родным краем заўсёды абуджае пачуцці, дорыць новыя ўражанні:

У грудзях прачнулася натхненне.
І дыханне заняло.
“Люблю-ю!”
І душа, як чуйнае карэнне,
Зноў адчула родную зямлю... [10, с. 61]

Менавіта зямля дае сілу, здольнасць выстаяць, перажыць любыя выпрабаванні:

Чаму ніколі не баюся я
Апусташэння галавы і сэрца?
Ёсць у мяне зялёная
зямля,
Яна магутней слабасці і смерці [10, с. 8].

Маленькую радзіму паэтэса заўсёды называе пяшчотна: край "*калінавы, шыпшынны*" [7, с. 33], "*вясновая, вясковая зямля*" [10, с. 11], "*радзіма лугавая*" [10, с. 9], "*край мой ціхі*" [10, с. 14], "*край мой, загадкава-сіні*" [6, с. 13], "*белабярозавы кут*" [7, с. 68], "*роднае палескае сяло*" [10, с. 61]. У гэтых словах перадаецца прыгажосць, непаўторнасць, адметнасць палескай зямлі, зачараванасць ёю, адчуванне велічы і каштоўнасці, гарманічнай далучанасці. "*...Якое ж гэта ўсё-такі багацце: // Палескі край*" [11, с. 104], – прамаўляе з замілаваннем паэтэса.

Невыказнае, шчымлівае пачуццё любові да ўсяго роднага, да зямлі – галоўны матыў многіх твораў Яўгеніі Янішчыц. Родная зямля – "*мая пачатковая школа // Вучыць мяне будзе да скону*" [7, с. 37], – гаворыць паэтэса. А таму настолькі светлыя і шчырыя пачуцці да яе, адчуванне ўдзячнасці за яе мудрасць і жыццёвую навуку.

…З дарагое маладосці,
З немаўлінага крыла –
Столькі дзіўнай весялосці,
Столькі роднага цяпла! [8, с. 27]

І нязбытная мара выказваецца ў рубаі:

Зялёны край. Знаёмы кут.
Мне б назаўжды застацца тут,
Каб не было на свеце іншых
Дарог, шуканняў і пакут [6, с. 48].

Родны край – частка вялікай Радзімы, таксама блізкай і дарагой. Адкрыты зварот-прызнанне ў любові – верш "Я вас люблю":

А мне ў любві да скону не змыліцца:
Я вас люблю, лясы і сенажаці.
Старая вёска, новая сталіца...
Я вас люблю, айчынныя шляхі,
Я помню вас, забытыя магілы! [9, с. 8].

Радзіма для Я. Янішчыц суадносіцца з вобразам маці. Напрыклад, аб гэтым першы верш зборніка "Снежныя грамніцы", які заканчваецца просьбай: "*Будзь мне мамай, Радзіма мая*" [10, с. 4]. Паэтэса згадвае,

што яна пабывала ў трох краінах: "*Тры жанкі перайшлі мне дарогу // З хлебам, // З песняй, // З зялёным віном...*", "*З трох крыніц я вады паспытала – // Наталіла адна Беларусь*" [9, с. 18].

Праз любоў да роднай зямлі паэтэса адчувае і сувязь з гісторыяй, з мінулым "*зямлі старажытнай*" [6, с. 20]. Самае страшнае, што бачыла і перажыла зямля, – вайна:

Здрыгануся і прыцішэю
Ад сугрэву пясочку сыпчастага,
Што ўзышоў на ваеннай траншэі
Густа і часта.
Хоць бы вырасці тут ляску
І травіначцы ціхае.
...Рот пяску і грудзі пяску –
Дыхаюць! [11, с. 35] (верш "Жывы пясок").

Час вайны – "*эпоха трывожная // З-пад заўчасных, маўклівых магіл…*" [10, с. 3]. Паэтэса разумее, што ўсё навокал – "*пушча і поле // Ў грозных паданнях сівых*" [6, с. 13]. Таму з'яўляецца пачуццё асабістай адказнасці за лёс "*зямлі ўдоў і сірат*" [9, с. 101], за яе будучыню:

Ёсць міг такі,
Калі не страх памерці,
А страх – цябе сабой не засланіць [6, с. 10], – верш "Бацькаўшчыне".

Чулая планета перажывае разам з людзьмі іх душэўны боль, імкнецца супакоіць і падтрымаць людзей у цяжкую хвіліну:

Калі адходзяць слынныя паэты,
Цішэй сама становіцца зямля.

Нервуецца стамлёны млын планеты,
І замірае тонкі круг камля [8, с. 33].

Але людзі бясконца ваююць, забіваюць самі сябе, знішчаюць усё жывое, не чуюць, што "*зямля занепакоена, // Цяжка стогне зямля*" [7, с. 46], не заўважаюць яе пакут. Пратэст супраць гэтага і вялікая трывога за лёс планеты, Радзімы ўвесь час нарастаюць у душы паэтэсы:

Калі ж нарэшце вылюднее свет
І скончацца ваенныя пагрозы?
Калі ж да шчэнту згіне яд і тля
І станецца любоў не выпадковай? [7, с. 44].

Лірычная гераіня заўважае, што зямля "*цягнецца да абароннай ласкі мужыковай*" [7, с. 44]. Паэтэса просіць яе, дае параду:

Плуг аратая і ліру паэта

Ты уздымі над сабою, зямля! [7, с. 73].

Тут маецца на ўвазе, што трэба будаваць жыццё, пачынаючы не з вайны, а з паэзіі і земляробства (гэта думка выказваецца і ў вершы "Ружовы свет і хараство садоў" [7, с. 44]), чаго, на жаль, няма дагэтуль на "*болегаловай маці-зямлі*" [7, с. 67].

Яўгенія Янішчыц успрымае зямлю як "*першародную аснову*", якая творыць жыццё і ад якой залежыць жыццё, найперш чалавечае. Адухаўленне Зямлі (успрыманне, што яна жывая) спалучаецца з адчуваннем роднасці, любові да яе. Паэтэса разумее, што Зямля – Маці, а гэта нараджае цесную сувязь з Радзімай, з усім, што дарага сэрцу. Менавіта Радзіма вяртае непахіснаць, веру ў сябе, дорыць радасць, напаўняе сэрца святлом і спакоем. Патрыятызм лірычнай гераіні спалучаецца з клопатам, пачуццём асабістай адказнасці перад жыццём і будучыняй, імкненнем супрацьстаяць пагрозе, якая навісла над нашай планетай.

Літаратура

1. Колесов, В.В. Мир человека в слове Древней Руси / В.В. Колесов. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 311 с.
2. Маслова, В.А. Преданья старины глубокой в зеркале языка / В.А. Маслова. – Минск: Пейто, 1987. – 124 с.
3. Шамякіна, Т.І. Натурфіласофскія стыхіі ў нацыянальным космасе (На матэрыяле творчасці Я. Купалы, Я. Коласа. М. Багдановіча) / Т.І. Шамякіна // Беларусіка=Albaruthenica: кн. 1. / Рэд. А. Мальдзіс [і інш.]. Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – С. 180 – 188.
4. Шамякіна, Т.І. Міфалогія Беларусі (нарысы) / Т.І. Шамякіна. – Мінск: Маст. літ., 2000. – 400 с.
5. Элиаде, М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / М. Элиаде / Пер. с англ. М.: Науч.-изд. центр "Ладомир", 1999. – 488 с.
6. Янішчыц, Я. Дзень вечаровы: Лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 1974. – 77 с.
7. Янішчыц, Я. Каліна зімы: Кн. лірыкі / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 1987. – 206 с.
8. Янішчыц, Я. На беразе пляча: Лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 1980. – 96 с.
9. Янішчыц, Я. Пара любові і жалю: Кн. лірыкі / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 1983. – 223 с.
10. Янішчыц, Я. Снежныя грамніцы / Я. Янішчыц. – Мінск: Выд-ва "Беларусь", 1970. – 64 с.
11. Янішчыц, Я. Ясельда: Лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск: Маст. літ., 1978. – 128 с.

Навумовіч У. (Мінск)

САЦЫЯЛЬНА-БЫТАВАЯ АПОВЕСЦЬ XX СТАГОДДЗЯ

У мастацкая “біяграфіі” беларускай літаратуры асобна стаяць творы, у якіх раскрывалася праблема ўлады чалавека над зямлёй і ўлады зямлі над чалавекам. Прычым, асвятленне яе вар’іравалася, мянялася месцамі, асабліва ў залежнасці ад таго, які ідэйна-палітычны клімат устанаўліваўся на нашай зямлі ці ідэалагічна-віхурныя вятры “дзьмулі” у наш бок.Гэта не значыць, што вектар развіцця нашай мастацкай літаратуры быў падобны на флюгер, што творы пісаліся кан’юнктурныя, у асноўным на “злобу дня”. Усё гэта лішні раз падкрэслівае важнасць і складанасць праблемы, вырашэнне якой само па сабе ва ўсе часы залежала ад грамадска-палітычнага ладу ў краіне, ад сацыяльна-эканамічных адносін і маральна-духоўнага стану грамадства, этычнай “выспеленасці” нацыі.Гісторыя беларуская літаратуры ведае прыклады глыбокай распрацаванасці тэмы чалавека і зямлі. (“Новая зямля” Я.Коласа, “Дзве душы” М.Гарэцкага, “Зямля” К.Чорнага, “Крыніцы” І.Шамякіна, “Людзі на балоце” “Подых навальніцы”, “Завеі, снежань” І.Мележа). Згаданыя мастацкія палотны – гэта сацыяльна-аналітычная проза.

“Вясковая” тэма – магістральная ў беларускай літаратуры. Хоць і сам тэрмін і праблемы з ёй звязаныя даволі ўмоўныя, мы згадваем тут іх толькі як даніну свайму часу.Сама па сабе праблема ўзаемаадносін чалавека і зямлі закранае аснатворныя пытанні народнага жыцця і станаўлення мастацкай творчасці.Карэнні яе ляжаць у этнічным паходжанні, у адметнасцях нацыянальнага характару, у геапалітычным становішчы Беларусі. Ад зямлі залежалі дабрабыт і самаадчуванне працаўніка-селяніна, зямлю нашы продкі называлі маці-карміцелькай, да яе ставіліся з пашанай.

Народнасць беларускай мастацкай літаратуры, пра якую так часта гаварылі літаратурныя крытыкі амаль на працягу XX стагоддзя, праяўлялася, найперш, у непарушнай “кроўнай” сувязі чалавека з родным краем, зямлёй, дзе ён нарадзіўся і вырас, якая яго ўзгадвала. (“Зямля маіх продкаў” Б.Сачанкі”, “Свая аповесць” Б.Мікуліча, “Мсціжы” І.Пташнікава, “Абжыты кут” А.Асіпенкі). Па Белінскаму, народнасць – вось альфа і амега нашага часу. Прынцып народнасці, цяпер моцна забыты, станавіўся гістарычнай памяццю і крыніцай мастацкай творчасці, нёс у сабе павышаную ўвагу да духоўных і маральных каштоўнасцяў народнага жыцця ў яго гістарычных і сучасных праявах.Уласна праблемы духоўных каштоўнасцей станавіліся

карэннымі ў жыцці і развіцці літаратуры, раскрывалі якасць сучаснага і будучага.Найбольшым дасягненнем мастацкай творчасці савецкага перыяду на ўсёй прасторы СССР лічылася "літаратура вялікага пералому". У авангардзе тут ішлі аповесць і нарысістыка як найбольш мабільныя жанры, якія лёгка адклікаюцца на запатрабаванні часу. Прычым на ўсёй сённяшняй постсавецкай прасторы. Пачалося усё з "авечкінскай" нарыстыкі, за імі пайшлі аповесці, нарысы і раманы, у якіх даволі выразна праявіліся супярэчнасці калгаснага жыцця тых гадоў. У прозе рускіх пісьменнікау В.Авечкіна, С.Залыгіна, В.Бялова, В.Астаф'ева, Б.Мажаева, Я.Носава, В.Шукшына, малдаваніна І.Друцэ, армянскага празаіка М.Матэвасяна, украінскага раманіста М.Стэльмаха з дакументальнай дакладнасцю раскрываліся памылкі і недахопы ў правядзенні аграрнай палітыкі СССР. У творах "Уладзімірскія прасёлкі" і "Капля расы" У.Салаухіна, "Вясковы дзённік" Я.Дораша, "Подых навальніцы" І.Мележа раскрываўся тупіковы шлях вырашэння зямельнага пытання ў савецкія часы.

Варта зазначыць што імкненне да калектыўнага ладу жыцця не было для беларусаў чымсьці зусім непрымальным. Жыць дружна , дапамагаць адзін аднаму было закладзена ў беларусаў на генетычнам узроўні.

Нацыянальны характар беларусаў фарміраваўся на працягу доўгага часу. Лёс "людзей на балоце" нялегкі, ішла своеасаблівая "прыцірка" розных этнічных, канфесійных адметнасцей у характарах. Жыццё паміж "пустак, балот" выпрацоўвала і калектывісцкі пачатак, уменне супрацьстаяць гвалту і насіллю. "Аўтаномнасць" існавання нараджала "лагодную меланхалію", што перадавалася ад невытлумачальнага "суму" беларускай прыроды. Прыродна-геаграфічныя фактары "раскідвалі" "адшчапенцаў" на хутары, вымушалі часам жыць невялікімі вёсачкамі ўздоўж розных рэк, сярод балот, каля азёраў. У адпаведнасці з тыпалогіяй характараў К.Г.Юнга беларусы адносяцца хутчэй да інтравертаў, чым да экстравертаў. Усе свае беды, трывогі, згрызоты і мінтрэгі, думы яны перажывалі сам-на-сам, характар селяніна-працаўніка вылучаўся "звернутасцю"ўнутр самога сябе. Калі рускі чалавек, паводле прац М.Бердзяева ("Самапазнанне","Лёс Расіі" (1.с. 17)), часцей праяўляў крайнасці ў сваім характары, дык беларус меў , як правіла, спакойны "нораў", праяўляў стрыманасць, разважлівасць, памяркоўнасць. Праўда, у хвіліну выпрабавання, асабліва, калі трэба было абараняць родную хату, блізкіх, годнасць бацькоў, дзяцей, вяскоўцаў, свой лапік зямлі, дзялянку, калі неабходна было пастаяць за Бацькаўшчыну, адваяваць яе ў чужынцаў, ён праяўляў няскоранасць, мужнасць, вынослівасць, жыццястойкасць. Часамі праступала і пазіцыя

“мая хата з краю”, але і ў такіх выпадках, як у верлібры М.Танка, у тую хату “першымі грукалі вятры, збіўшыся з дарогі”, стомленыя начлежнікі, “птушкі пералётныя”, “кірмашовыя дзеі”, а ў той хаце “усе дні - клапатлівыя”, “усе лавы – занятыя”, а вясёласць ніколі не пакідала таго прыдарожнага жытла.

Гістарычныя “вятры”, “збіўшысяы з дарогі”, не аднойчы прыносілі на беларускую зямлю самыя суровыя выпрабаванні “агнём, вадою, меднымі трубамі”і… воўчымі зубамі.

Па –воўчы паводзяць сябе ў адносінах да сваіх жа аднавяскоўцаў многія "калектывізатары". Як адзначаў І. Абдзіраловіч і "круцілі і гвалцілі душу беларуса". Я. Купала пра гэта пісаў так: "і круцілі цябе, як каму падабалася//. Кожны строіў, наводзіў на свой строй, на свой лад// Ажно часам жальба, як кляцьба, разлягалася// Ды нячутнай ляцела, уміраючы, у грудзі назад... "-(2, с. 53) верш "Беларушчына" (1908), надрукаваны ў зборніку "Спадчына" у 1922 г., пасля таго ў савецкі час у зборы твораў паэта ніводнага разу не ўключаўся аж да рубяжа XX-XXI стагоддзя. Лічылася, што апазіцыйная, дысідэнцкія настроі не ўласцівы характару беларусаў, іх прывыклі ўспрымаць ціхмянай, безадмоўнай народнасцю. Не заўсёды магла праявіцца і схільнасць да кампрамісаў, іншадумства падаўлялася, што нярэдка нараджала канафармізм, у іншы момант прыстасаванства, скрытнасць, "млявае і санлівае" існаванне, пакорлівасць уладным структурам, нярэдкім праяўленнем паслухмянасці, малапрыкметнаму жыццю сярадняка, а часамі праявамі сервілісцкай (нявольніцкай) псіхалогіі. Больш селянін-працаўнік пазіцыяніраваў сябе як сярэдняк.

Так поводзіць сябе вясковец Максімка з аднаімённага апавядання Кузьмы Чорнага, селянін, які выглядвае з двара, каб выехаць здаваць нарыхтоўкі жыта для дзяржавы не першым, але і не апошнім, а трапіць з канём і возам у самую сярэдзінку кавалькады вазоў, якія цугам цягнуліся з вёскі ў горад.

Суадносіны паміж індывідуалісцкімі і калектывісцкімі настроямі ў характары селяніна беларуса ў розныя часы праяўляліся па – рознаму.

Аднак не будзе перабольшаннем падкрэсліць, што калектывісцкі лад жыцця і мыслення знайшлі сваё праяўленнне яшчэ ў часы сярэдневечча. Тады падобнае існаванне знаходзіла сваё праяўленне ў арганізацыі абшчын, у якія аб’ядноўваліся суседзі, вяскоўцы і што нярэдка называлі "Грамадой", дарэчы, ва ўяленні беларусаў "Грамада - вялікі чалавек"

Відавочна, у прамым і пераносным сэнсе. “Увогуле, - як піша гісторык і даследчык беларускага нацыянальнага характару Э.С. Дубянецкі ў кнізе “Таямніца народнай душы”, - беларусаў ў пэўнай

ступені можна лічыць, зыходзячы з аналізу іх гістарычнага развіцця, своеасаблівай індывідуальна-калектывісцкай супольнасцю.”(3,с.25) Пэўную ролю ў талерантнасці беларуса-селяніні да падзей соцыяльна-значымых, часам гвалтоўных, якой была калектывізацыя на весцы, адыгралі этнічныя і рэлігійныя індыферэнтнасць, якая стагоддзямі культывавалася у гарадах і вёсках. Памятаем, у Я. Коласа ў апавесці “У Палескай глушы” вяскоўцы з аднолькавым стаўленнем наведвалі касцёл і царкву, а, здаралася, некаторыя сяляне святкавалі падрад і каталіцкія святы, і праваслаўныя. Календары таксама блыталіся.

У аповесці Я.Коласа “У Палескай глушы” чытаем, што “якраз за дзень да ўводзін прасвятое багародзіцы паўстала вельмі важнае пытанне аб тым, калі святаваць гэта свята: сёння ці заўтра?” Празаік заўважае: “А некаторыя, каб не ашукацца, святкавалі два дні” (4, с. 172).

Беларускі этнас – поліканфессійны. Плюралізм думак трывала завалодваў розумам і сэрцам працоўнага люду. “На фармаванне палітычнай, духоуна-інтэлектуальнай і сацыяльнай памяркоўнасці, цярпімасці беларусаў значна паўплывалі і дэмакратычныя традыцыі жыцця беларускага народа ў складзе розных дзяржаўных утварэнняў: старажытнае веча, паны-рада, вольныя Соймы, павятовыя соймікі, звычаёвае Магдэбургскае права,” – зазначае Э.С.Дубянецкі.

Несумненна, славутая беларуская талерантнасць аказалася далёка не міфам, як часта можна пачуць, а, наадварот, “сыграла” з беларускім сялянствам нядобры жарт, нярэдка скаваўшы яго ўнутраную сілу, энергію разгневанага пачуцця, “нехацімства”, “адабраушы” здольнасць актыўна супраціўляцца калектывізацыі. “Ён (працаўнік У.Н.) страчваў пачуццё гаспадара жыцця, - пісаў Ф.Кузняцоў, - а разам з тым і вышэйшы сэнс існавання, той сэнс, які адпавядае чалавечай прыродзе, грамадскапераўтваральнай сутнасці чалавека” (5, с. 190). І тады на першы план выходзілі такія паняцці як адказнасць асобы перад будучым,дзецьмі,унукамі, асабістае чалавечае грамадскае сумленне. Не кожнаму персанажу сацыяльна-бытавых аповесцей ХХ гадоў удавалася захаваць сумленне жывым, не кожны мог,працуючы на калектыунай гаспадарцы, смела і прама глядзець у вочы сваім блізкім,радным,дзецям,унукам. У гэтай сувязі варта падкрэсліць, што літаратура была і заставалася “голасам народнага сумлення”, “абуджанай памяццю” (А.Верабей), літаратурай агульначалавечых, духоўных і маральна-этычных каштоунасцей. Герой айчыннай мастацкай прозы, пачынаючы ад “Маладога дубка” Я.Коласа,твора,які А.Лойка назваў “гімнам народнай этыкі”, да празаічных рячаў І.Мележа, Я.Брыля, І.Шамякіна, І.Чыгрынава, В.Казько, І.Пташнікава, В.Адамчыка, В.Быкава, М.Стральцова, М.Лупсякова, А.Васілевіч

заўсёды, нават у самых напрыдатных, а часам і безнадзейных, экстрэмальных жыццёвых сітуацыях імкнуўся “не ілгаць, не падстраівацца, быць сумленным у першую чаргу перад самім сабой”. Заусёды намагаўся “быць голасам уласнага сумлення” (6, с. 182). “Сумленне – маральная геніяльнасць”, так ахарактэрызаваў праявы “голасу” уласнага сумлення ў асобе філосаф Гегель. Нам давадзілася пісаць пра гэтую адну з ярчэйшых і характэрных якасцей беларускай мастацкай прозы. Чалавек, па вобразнаму выказванню Л. Талстога, які імкнецца перабрацца праз “раку жыцця”, павінен браць “вышэй плыні”, ведаючы,што”плынь” знясе далей ад супрацьлеглага берага.

“Адкрыццё новых маральна-канцэптуальных асноў у паводзінах персанажаў, зварот да ўнутраннага голасу ўласнага сумлення, такім чынам, з’явілася для беларускай савецкай літаратуры адкрыццём новага героя” (6,с. 172). Пафасам сумлення – пафасам маралі кіравалася ў многім і беларуская аповесць ХХ стагоддзя.

У побыце праяўлялася імкненне, каб ва ўсім была згода. Беларус, як правіла, спачатку зверне ўвагу на недахопы ў сваім характары, а потым пачне заўважаць іх у іншых. Мажліва, што не зусім заглыбленае асвятленне асаблівасцей нацыянальнага свету беларусаў стала якраз прычынай таго, што многія творы сацыяльна-бытавога характару так і не сталі з’явай у беларускай літаратуры. За рэдкім выключэннем, куды мы аднясем прозу Я. Коласа, І. Мележа, М. Зарэцкага, К. Крапівы. Недастаткова, думаецца, заглыбіліся ў аповесцях нашы празаікі ў сацыяльную тканіну такой з’явы як калектывізацыя. Працэсы калектывізацыі “глыбокай баразной” прайшліся па сэрцах, думах усіх да звання людзей вясковых, карэнных жыхароў на роднай зямлі, сялян, якіх народны пісьменнік Беларус Іван Шамякін называў “становым хрыбтом беларускай нацыі”.

У цэлым жа беларуская сацыяльна-бытавая аповесць раскрывала глыбіню і непаўторнасць нацыянальнага характару беларуса ў момант найвышэйшага напружання сацыяльна-палітычнай і эканамічнай сітуацыі на Беларусі.

Літаратура

1. Н. Бердяев. Судьба России. Москва, «Мысль», 1990
2. Ст. Станкевіч. Янка Купала. На 100-я ўгодкі ад нараджэння. Нью-Ерк-1982
3. Э.С. Дубянецкі. Таямніца народнай душы. Мінск, “Народная асвета”, 1995
4. Якуб Колас. Збор твораў у 14-ці тамах, Т. 9. Мінск, выдавецтва “Мастацкая літаратура” 1975
5. Феликс Кузнецов. Самая кровная связь. Судьбы деревни в современной прозе. Москва, “Просвещение”, 1977

6. В.А. Наумович. Нравственный облик героя белорусской художественной прозы 60-70 гг. 20 ст., Институт современных знаний, 2000.

Прохар М. (Мінск)

ПАВЕЛІЧЭННЕ МАСТАЦКАЙ ЗНАЧНАСЦІ СІМВАЛАЎ І АДПАВЕДНЫХ КОЛЕРААБАЗНАЧЭННЯЎ (У ТВОРАХ І. ШАМЯКІНА, В. КАЗЬКО, В. КАРАМАЗАВА, УЛ. ЯВАРЫЙСКАГА, Л. ГУБІНА, А. СІЗОНЕНКІ).

Сімвал дастаткова часта выкарыстоўваецца ў прозе пра Чарнобыль, паколькі ён “заўсёды характарызуецца шматзначнасцю і можа быць адрасаваны да розных з’яў рэчаіснасці” [1] і гэта дае шырокія магчымасці пісьменнікам. Сімвалы “чарнобыльскай” прозы адметныя і нечаканыя, паколькі пісьменнік разумее, што для яго герояў прыйшоў іншы час, незвычайныя і нязвыклыя рэаліі, з якімі немагчыма змірыцца, і таму асновай паэтыкі становіцца сімвалізм, які “зашыфравана” перадае эсхаталагічныя матывы бяды, трывогі, смерці, духоўнай дэградацыі. Напрыклад, будка-ўрамянка ў аповесці В.Казько “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”. Гэта адзін з першых папераджальных мастацкіх вобразаў з эсхаталагічным матывам. “Штосьці нядобрае і трывожнае, гледзячы на яе, адчуў і Лазар Кагановіч. Так яно і атрымалася пазней. То не будка-ўрамянка, а сама бяда на доўгія-доўгія гады паўзла на іх зямлю і асабіста яго, Лазара Кагановіча, бяда” [2]. Як аказалася, будку-ўрамянку вёз трактарыст з суседняй вобласці: аддалі загад высекчы лясы на тэрыторыі. Але для насельнікаў вёсак гэта не проста лясы – гэта іх жыццё, іх душа. Палешукі жылі лесам, ракой, якая ў іх, слава Богу, захавалася. З галоўным героем аповесці В.Казько - Аўгустам - звязаны і яшчэ адзін вобраз-сімвал іншай, эсхаталагічнай рэальнасці ў творы - іншапланецяне. Ён чакае іх. Гэты вобраз не здаецца яму абсурдным: яго паслячарнобыльская свядомасць смела вядзе параўнанне далёкіх ад рэальнасці рэчаў з гэтай жа рэальнасцю, яго не палохае суіснаванне іншых светаў у маленькай прасторы аднаго палескага раёна. Аўгуст нібы сцвярджае горкую думку: цяпер усё можа быць. І яго параненая свядомасць чапляецца за гэтую думку, таму ён і зусім па-іншаму пачынае думаць нават пра вёску, у якой нарадзіўся. Аўгуст міжволі пачынае бачыць свет эсхаталагічна - праз выяўленне пачвар і іх руху. У легендзе, што рэфрэнам праходзіць праз увесь твор Віктара Казько, смерць старога белага бусла - выразны мастацкі эсхаталагічны сімвал. Сведчанне гэтаму – і адмоўныя эсхаталагічныя паслячарнобыльскія вобразы, што праходзяць праз увесь твор і набываюць перыфразійны характар, становячыся раўназначнымі алегарычным найменням самога

мастацкага канцэпта “Чарнобыль”: чарнобыльскія сабакі, пацукі, чорны бусел, час д’ябла, пустыня, зона мерцвякоў.

У рамане І.Шамякіна “Злая зорка” ўся мастацкая палітра працуе на апісанне бяды – папярэджанне пакаленням, новаму роду. Сімвалічнымі і нязвыкла новымі, з іншым, эсхаталагічным сэнсам становяцца нават дробныя дэталі: “Галінка марэлі ў шклянцы з вадою. Напалоханы верабей, што непрыкметна заляцеў у фортку, сядзіць на карнізе ў пакоі, дзе размешчана тэлефонная станцыя атамнай. Тэлефаністка нахілілася на стол, валасы ў яе рассыпаліся. Шклянка з галінкаю марэлі перакулілася, і вада пацякла пад шчаку самлелай жанчыне” [3].

Украінскі твор пра Чарнобыль - раман Леаніда Губіна “Вішнёвае вока д’ябла”– вызначаецца сімвалічнасцю і алегарычнасцю самой назвы, якая дапоўніла сімвалічны ланцужок найменняў Чарнобыля біблейскім вобразам д’ябла. Сімвалічная і эсхаталагічная назва рамана і эпіграф да яго, узятая са “Слова аб палку Ігаравым”: “І застагнаў, браты, Кіеў ад гора, а Чарнігаў ад напасці” [4, с.15].

Твор адкрываецца першымі весткамі пра выбух, якія аўтар падае праз параўнанні да- і паслячарнобыльскага горада Прыпяць. Паступова, праз яркі матыў раздзялення да- і паслячарнобыльскай прасторы з’яўляецца новае вызначэнне Чарнобыля – *“адтуль, туды”.*

“У паветры духата. Цёплы паўднёвы вецер дуе туды. Цяпер усе гавораць, і чамусьці шэптам: “Дзьме туды”, “Вярнуўся адтуль”. Нібыта баяцца напужаць кагосьці, хто ўлёгся за лясамі” [4, с.20]. Так палохаліся раней жахлівага пачвары (у народных казках), у рэлігіі – чорта, пекла, д’ябла. Палохаліся, таму не называлі яго, а прыдумвалі асацыятыўныя назвы. Менавіта ў гэтым безназоўі Чарнобыля ёсць адметны эсхаталагічны матыў.

Журналіст Кананенка вырашыў зняць дакументальны фільм пра Чарнобыль. Найбольш яго хвалюе “вока” рэактара, адкуль ідзе смяротная радыяцыя. Ён кажа: “ – Хачу, Ігар Кірылавіч, зірнуць д’яблу ў вочы. … Хачу зняць развал Чацвёртага, вішнёвае вока д’ябла, самую таямніцу яго душы” [4, с.50]. Вішнёвае вока д’ябла – назва рамана – эсхаталагічная па сваёй сутнасці, нездарма ў творы шмат яе прадаўжэнняў, эсхаталагічных матываў, якія вынікаюць з сэнсу асноўнага вобраза. Колер – вішнёвы – вясновы, тут мае іншую функцыю, алегарычна-ананімічную. Раздзел “Пасля бяды” апісвае жудасныя вынікі Чарнобыля – эсхаталагічныя матывы смерці: захварэў унук аўтара, які збіраў у радыяцыйным пыле лісточкі з дрэваў, з ім перасталі гуліць дзеці – баяліся; засохла любімая таполя, і аўтар пастаяў, гледзячы на яе, як ля трупа.

Свядомасць ураінцаў, як і беларусаў, успрымае матывы смерці праз колер: “Бурліла Чарнобыльская прыстанька. Багровы асядаў на ваду закат. Чырвоныя пажарныя машыны сасуць пурпуровую ваду – як кроў” [7, с. 57].

Адсюль, з такіх адчуванняў, - іншая колеравая гама, іншыя параўнанні і эпітэты твора: “З марозцу ў цёплым вестыбюлі – магільны пах адтаяўшай хвоі. Вянкі – пурпуровае на зялёным – да болю ў вачах. (“І тады, на беразе Ірпеня, каля Маманта было пурпуровае на зялёным” – ударыў у галаву ўспамін)”[4, с.78] Гэта хаваюць рэжысёра Кананенку, які адзіны зняў на камеру вішнёвае вока д’ябла, але прабыў больш, чым можна, каб выжыць пасля ўздзеяння радыяцыі. Для чаго? Аўтар дае права на дыскусію: “-Цяпер кожны зразумее цану жыцця, калі ўбачыць вішнёвае вока д’ябла на экране. Другога такога фільма ніхто не стварыў, і ніхто больш не ўбачыць д’ябла на свае вочы. Ён пакрыты саркафагам.

-А ці можна цаною жыцця сцвярджаць жыццё?

-Можна. Так было заўсёды. Заўсёды. Не спрачайцеся. З вечнасцю нельга спрачацца”. Так, дзякуючы галоўнай думцы твора, смела вынесенай аўтарам, эсхаталагічны матыў смерці змяняецца матывам вечнасці.С.79

Такім чынам, у творах назіраецца актыўнае ўжыванне кантрасных колераабазначэнняў, а таксама павелічэнне мастацкай значнасці кантрастаў:

- сюжэтных: тэхналагічная катастрофа – канец свету; вяселле – пажар на ЧАЭС; Чарнобыльскія падзеі – падзеі вайны;

- вобразных: жывое – мёртвае; чыстае – забруджанае; будаванае для жыцця – збудаванае для смерці; народжанае для жыцця, працягу роду – асуджанае на смерць, згасанне роду; родны кут – адчужаны кут;

- супроцьпастаўленасць да- і паслячарнобыльскіх апісанняў прыроды і да- і паслячарнобыльскіх колераў у апісаннях (мірныя белы, зялёны, сіні проціпастаўлены чорнаму, шэраму, жоўтаму, крывава-чырвонаму);

- пашыранасць кантрастных параўнанняў: “вёска” – “братняя магіла”, зямля (жыццядайная глеба) – зямля бясплодная (“як жаба парэпаная”), застолле – “трызна”; усмешка (сімвал радасці) – агонія смерці (“халодная усмешка паміраючага”), дачарнобыльскі час (спаконвечнае, трывалае) – паслячарнобыльскі (няпэўны, “як крохкае птушынае яйка”).

Літаратура

1. Рагойша В. І адгукнецца слова ў слове...: Літ.-крытыч. арт., эсэ, дыялогі. - Мн.: Маст. літ., 1992. - 287 с. с.76

2. Казько В. “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”. - Мн.: Маст.літ., 1993. – 319 с. – с.21.
3. Шамякін І. Злая зорка//І.Шамякін. Збор твораў. Т.6 Мн.: Маст.літ, 2005. – 446 с. – с.117 – 118.
4. Губин Л. Вишневое око дьявола. Радуга. 1991. №10 С.15-89

Сазонаў М. А. (Мінск)

МАСТАЦКАЕ ЎВАСАБЛЕННЕ ХАРАКТАРУ ГЕРОЯ-ІРОНІКА Ў ТВОРЧАСЦІ М. І. ГАРЭЦКАГА

У нацыянальнай беларускай літаратуры сярод дастаткова вялікай колькасці мастакоў слова вылучаюцца пісьменнікі, якія ўяўляюць сабой сапраўды знакавыя фігуры, што не проста з’яўляюцца яе часткай ці уплывовым элементам, а на многія гады прадвызначылі яе далейшае станаўленне. Сёння ўжо не мае патрэбы ў доказе думка аб тым, што да такіх творцаў належыць М.І. Гарэцкі. Імкненне да наватарства, моцнае адчуванне нацыянальнай ідэі, агульная гуманістычная накіраванасць творчасці і адкрытасць для мастацкіх здабыткаў іншых, больш развітых літаратур свету, абумовілі фарміраванне вялікага пісьменніка. Для яго твораў характэрнымі з'яўляюцца тыя эстэтычныя каштоўнасці, якія амаль праз стагоддзе пасля іх напісання захавалі свежасць успрыняцця і актуальнасць закранутых праблем.

З нашага пункту гледжання, сёння адным з найбольш перспектыўных накірункаў даследавання творчасці пісьменніка з’яўляецца пільнае вывучэнне характэралогіі яго твораў. Яно дазваляе вырашыць цэлы шэраг праблем сучаснага гарэцказнаўства. У прыватнасці, пры яе даследаванні ў храналагічным аспекце, мы атрымаем магчымасць прасачыць паступовае станаўленне і развіццё асноўных тэндэнцый творчай сістэмы пісьменніка. Галоўным чынам таму, што вобразная сістэма твора з’яўляецца, бадай, адным з найбольш яскравых яго бакоў, у тым сэнсе, што ён красамоўна сведчыць аб тых ці іншых рухомых аўтарскіх установах і перакананнях, няхай і не заўсёды цалкам усвядомленых. У дадзеным артыкуле мы хацелі б засяродзіць увагу на станаўленні літаратурнага характару героя-іроніка як своеасаблівага маркера мастацкай сталасці аўтара і прынцыповай адкрытасці яго творчай сістэмы да мастацкіх здабыткаў іншых літаратур. У прыватнасці, нас будзе асабліва цікавіць повязь з рускай літаратурай, у прыватнасці, з творчасцю Ф.М. Дастаеўскага як аднаго з найбольш запатрабаваных з пункту гледжання мастацкай спадчыннасці пісьменнікаў. Трэба адзначыць, што праблема пераймання творчага вопыту рускага пісьменніка М.І. Гарэцкім упершыню была закранута ўжо Ант. Адамовічам ў яго “Спробе манаграфіі аб М. Гарэцкім”, што

ўяўляе сабой першую сістэматызаваную кнігу, прысвечаную творчасці аўтара.

Многія даследчыкі ўказваюць на тое, што першыя празаічныя творы пісьменніка адпачаткава характэрызуюцца вельмі моцнай асветніцкай зададзенасцю. Аднак, з пункту гледжання прымата эстэтычнай каштоўнасці, дадзеная канцэпцыя мастацкага светаўспрыняцця не спрыяе развіццю складанай іерархаванай сістэмы мастацкіх характараў. У апавяданнях "У лазні", "Роднае карэнне", "У чым яго крыўда?", якія прысвечаны даследванню псіхалогіі маладой нацыянальнай інтэлігенцыі як самастойнай грамадскай сілы на прыкладзе цэлага шэрагу "герояў-выхадцаў з сялян" [1, с. 208] мы не знойдзем праяў іроніі як элемента мастацкай сістэмы твора. Думаецца, дадзеная асаблівасць тлумачыцца тым, што іронія як эмацыйна-каштоўнасная установка, па словах Т.А. Касаткінай [4], характэрызуецца своеасаблівай апазіцыйнасцю як атрыбутыўнай прыкметай. Іншымі словамі, іронія заўсёды супрацьпастаўляецца іншай каштоўнаснай установцы, скіравана на зрыньванне нейкіх поглядаў ці ўстановак, іх прыніжэнне і прафанацыю. Калі закрануць экстралітаратурныя прычыны перадумовы наяўнасці ці адсутнасці іранічнага стаўлення аўтара, а следам за ім – і яго герояў, да мастацкай рэчаіснасці твора, то трэба адзначыць, што іронія прадугледжвае наяўнасць пэўнага жыццёвага вопыту, цяжару былых памылак, якія здольны надаць пісьменніку своеасаблівае маральнае права выкарыстання іроніі ў якасці супрацьпастаўлення нфатыльнай веры ў "добры свет".

Для ранняй прозы М.І. Гарэцкага ў аспекце праблемы станаўлення літаратурнага характару героя-іроніка было ўласціва супрацьпастаўленне іроніі рамантычнаму светабачанню маладых інтэлігентаў-выхадцаў з сялян. Напрыклад, Клім Шамоўскі, галоўны герой апавядання "У лазні", раз-пораз натыкаецца на сцяну непаразумення аднавяскоўцамі, якія ўспрымаюць яго адукаванасць вельмі насцярожана. Простым сялянам падаецца, што хлопец, як многія рабілі да яго, імкнуўся да адукацыі, каб "выбіцца ў людзі", атрымаць магчымасць крыху вышэй падняцца па сацыяльнай лесвіцы. Рамантычныя і адарваныя ад рэчаіснасці намаганні героя па асвеце аднавяскоўцаў уласнымі сіламі паказаны аўтарам у крыху іранічным святле. Дакладней, на гэта працуе залішне хваравітая рэакцыя галоўнага героя на жарты аднавяскоўцаў: "Запанеў наш каморнік, пышан надта Клім Раманавіч, духу баіцца... А мне, мужыку, любата, - крычаў Мікіта. "Які тут чорт "запанеў!" – злаваў Клім. – Свінні, а не людзі, - думаў ён, злосны на ўсё, бадай, Мардалысава. – Я вёз дамоў кніжкі, каб чытаць ім, а яны кожны вечар <…> гуляюць у карты ў Мікітавай хаце <…>" [3, с.

50]. Але ведаючы, што дадзеныя мастацкія сітуацыі ў значнай ступені былі навеяны пісьменніку аўтабіяграфічнымі фактамі, можна зрабіць вывад аб трагічнасці дадзенай іроніі, якая, фактычна, з’яўляецца самаіроніяй пісьменніка. Такім чынам, мастацкае даследванне сацыяльнай праблемы насамрэч аказваецца спробай аўтара вылячэння ўласных раннерамантычных настрояў адносна лёгкай перабудовы жыцця на вёсцы.

Трэба адзначыць, што кожны з герояў ранніх апавяданняў пісьменніка, прысвечаных праблеме ўзаемаадносін інтэлігенцыі і народа, выступае ў якасці героя-ідэолага. Звычайна ён імкнецца ўвасобіць у рэальным жыцці нейкую ўласную канцэпцыю і, як правіла, яму ўласцівы аналітычныя здольнасці. Герой апавядання “У лазні” Клім Шамоўскі марыць аб тым, як яго аднавяскоўцы будуць жыць у чыстаце і дастатку; герой апавядання “Роднае карэнне” Архіп Лінкевіч марыць аб адзінстве навуковых уяўленняў аб навакольным свеце з аўтэнтычным народным светабачаннем. Аднак ў ранніх творах пісьменніка мы не знойдзем паўнавартаснага героя-іроніка, літаратурнага характару, не проста пабудаванага з выкарыстаннем іроніі як эмацыйна-каштоўнаснай апазіцыі якой-небудзь іншай установы, а менавіта як асновы дадзенага вобразу.

Аднак пастаяннае звяртанне пісьменніка да іроніі як мастацкага сродку ўказвае на яго адпачаткавую падрыхтаванасць да засваення новых прыёмаў паказу літаратурнага характару. З цягам часу мастацкая палітра пісьменніка ўзбагачалася новымі сродкамі выяўлення вобразаў.

Трэба адзначыць, што нават праяўленне любові да радзімы ў пісьменніка атрымоўвалася як выяўленне своеасаблівай “лермантаўскай” любові [2, с. 24]. На наш погляд, гэта сведчыць аб тым, што супярэчлівыя адносіны да яе ў яго свядомасці суадносяцца са скептычным і іранічным усведамленнем недастатковасці ўласных намаганняў, накіраваных на канкрэтныя змены ў яе жыцці.

Крыху інакш прарываецца ў мастацкую тканіну іронія як светапоглядная пазіцыя ў драматызаванай аповесці “Антон”. Галоўны герой, які напрыканцы твора забівае свайго сына, спрабуе забіць зусім малую дачку і напрыканцы сам канчае жыццё самагубствам, так і застаецца адным з самых загадкавых характараў айчыннай літаратуры. Фактычна, прычына, якая пабудзіла Антона да яго ўчынку, так і засталася нязнойдзенай. І хоць напрыканцы твора аўтарам уводзяцца вобразы, якія павінны былі ўвасобіць у сабе магчымыя сацыяльныя стэрэатыпы, якія звычайна кіруюць грамадскімі меркаваннямі, сапраўдны матыў Антона застаўся таямніцай. У аповесці аўтарская іронія накіравана на ўсіх, хто намагаецца ўздзейнічаць на галоўнага

героя. У прыватнасці, супраць святароў. Такім чынам, яна атрымоўвае прынцыпова новую ролю ў творчай сістэме пісьменніка. Іронія пачынае служыць для стварэння змрочнай атмасферы: “Драматург сам раскрывае сэнс гэтага цёмнага часу: «старыя багі струпхелі, а ...новыя мала ведамы». Усеагульны крызіс згубна ўплывае на сялянскія асобы, іх простыя і неразвітыя душы пачварна дэфармуюцца пад ціскам распаўсюджаных у загніваючай знутры дзяржаве нормаў жыццядзейнасці. Бацька Антона ляснік Аўтух – горкі п'яніца і хабарнік. Нездарма яго ў п'есе неаднаразова называюць «панскім сабакам». Святар айцец Васіль - «ані ў бога, ані ў чорта» не верыць. Дзяк прызнае, праўда, што бок існуе, але задае пытанне: «...цікава – дзе ж ісцінная вера, вот што». Старцы, якія павінны славіць бога, таксама служаць мамоне: «Грэх у мех, а спасенне наверх». Антон не можа прыцяць гэты свет такім, як ён ёсць, ён пакутуе ад яго недасканаласці, упэўнены ў тым, што людзі жывуць не так, як трэба: «Нашто ж так бы даў бог?.. Ці ж так можа быць, як жа б трэба, як?». Канфлікт галоўнага героя з сацыяльным асяроддзем, дзе ён вымушаны жыць, усё больш і больш абвастраецца. Паступова оў душы Антона выспявае рашэнне сысці з гэтага свету. Думкі аб самагубстве ўсё часцей з'яўляюцца ў Жабанёнка” [5, с. 88].

Трагічная развязка твора, на наш погляд, таму і трагічная, што пераадоленне канфлікту для галоўнага героя становіцца прынцыпова немагчымым. У гэтым сэнсе аповесць “Дзве душы” становіцца якасна новым крокам на шляху станаўлення мастацкай індывідуальнасці пісьменніка. Калі для героя-іроніка характэрнай асаблівасцю з’яўляецца страта каштоўнасных арыенціраў, то ён аб’ектыўна пачынае шукаць магчымасць знайсці нейкую жыццёвую аснову, адмысловы духоўны стрыжань. У дачыненні да аповесці “Дзве душы” літаратурны характар галоўнага героя Ігната Абдзіраловіча з’яўляецца ўвасабленнем для астатніх персанажаў тых адпачаткавых патэнцыяльных магчымасцей, якія даступны толькі таму, чыя свядомасць яшчэ не пакалечана злой іроніяй. Цікава, што ўсе персанажы твора, якія з’яўляюцца ўвасабленнем тых ці іншых сацыяльных сіл, імкнуцца авалодаць свядомасцю Ігната Абдзіраловіча, быццам у гэтым для іх захоўваецца своеасаблівая магчымасць далучыцца да кола патэнцыяльных магчымасцей, якіх яны былі пазбаўлены, патрапіўшы пад уладу кола “дурной іроніі”. Сярод дадзеных персанажаў вылучаюцца капітан Гарэшка і Гаршчок. Першы з іх уяўляе сабой цікавасць як вобраз, унутраны змест якога вызначаецца спапяляючай іроніяй як каштоўнаснай пазіцыяй. Усе астатнія памкненні героя цалкам нейтралізаваныя. З гэтага пункту гледжання дастаткова заканамерным выглядае яго прыход да Ігната Абдзіраловіча за своеасаблівым пакаяннем. Але насамрэч гэта пакаянне аказваецца

жахлівай бравадай сваімі крывавымі справамі. Герой ужо сам перастае заўважаць, што ў яго свядомасці ўяўленне аб нармальных чалавечых адносінах вынішчана.

Аднак сваёй найвышэйшай праявы іронія набывае ў апошніх творах пісьменніка, напісаных у вяцкай ссылцы. Прытчападобнасць “Скарбраў жыцця” была абумоўлена імкненнем аўтара да глыбокіх абагульненняў пры асэнсаванні ўласнага жыцця і творчасці. Самаіронія пісьменніка была абумоўлена эстэтычнай установкай аўтара, якая заключалася ў засяроджанасці пісьменніка на сваіх унутраных перажываннях, што не магло не адбіцца на яго творчасці.

Эстэтычныя даследзіны ўласнай свядомасці, якія адбываліся на фоне сацыяльных катаклізмаў, спрычынілі значнае паглыбленне псіхалагізму і пільную ўвагу пісьменніка да ўласнай сістэмы каштоўнасцяў. Паступова герой-апавядальнік пазбаўляецца ілюзій, звязаных з верай ў карэннае пераўтварэнне рэчаіснасці пры дапамозе творчасці. Прынамсі, пры дапамозе мастацтва слова. Нелька сказаць, каб для сусветнай літаратуры падобная сітуацыя была новай. Аднак кожны мастак здольны перажыць яе па-свойму. М.І. Гарэцкі падчас мастацкай рэфлексіі звяртаецца да самаіроніі як да сродку, які можа дапамагчы пазбавіцца ілюзій, што былі характэрныя для яго творчага светаўспрымання падчас працы над больш раннімі творамі. Але мы, бадай, акрамя аповесці “Дзве душы”, не знойдзем у яго творчасці іроніі ў ролі разбуральніцы. У сувязі з гэтым можна зрабіць вывад, што эстэтычнай сістэме пісьменніка было ўласціва іманентнае адчуванне гарманічнасці свету і жыцця.

Літаратура

1. Адамовіч Ант. Да гісторыі беларускае літаратуры. / Ант. Адамовіч. - Мн.: выдавец ІП Зміцер Колас, 2005. – 1464 с.
2. Бароўка, В.Ю. Адраджэнскія матывы ў дакастрычніцкай прозе Максіма Гарэцкага. / В.Ю. Бароўка // 1-я Гарэцкія чытанні Рэдкал.: У.М. Ліўшыц (акд. Рэд.) і інш. - Горкі, 1993. – с. 18 – 23.
3. Гарэцкі М.І. Збор твораў у 4-х т. Т. 1 Апавяданні. / М.І. Гарэцкі. – Мн.: Маст. Літ., 1984. – 446 с.
4. Касаткина, Т.А. Характерология Достоевского / Рос. акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Специализир. изд-торг предприятие «Наследие», 1996. – 335 с.
5. Мамачкін, Дз.Л. Канфлікт і мастацкія характары ў драматургічных творах М. Гарэцкага “Антон” і “Чырвоныя ружы” / Дз.Л. Мамачкін // 1-я Гарэцкія чытанні Рэдкал.: У.М. Ліўшыц (акд. Рэд.) і інш. - Горкі, 1993. – с. 87 – 90.

Тарасюк В. С. (Мазыр)

ГЕНДЭРНЫ АСПЕКТ І МОЎНЫЯ СРОДКІ ЯГО ВЫРАЖЭННЯ Ў ПАЭЗІІ ЯЎГЕНІІ ЯНІШЧЫЦ

Творчасць прадстаўніц прыгожай паловы чалавецтва ў айчынным мастацтве слова на сённяшні дзень даволі цікавая, разнастайная, шматбачлівая і з'яўляецца ўдзячным матэрыялам для даследавання. Паэзія Яўгеніі Янішчыц дэманструе працэс асэнсавання беларускай інтэлектуалкай адначасна з правамі і прывілеямі і сваіх абмежаванняў, накладзеных на лёс прыналежнасцю да "слабога полу" (згодна з З. Фрэйдам, анатомія – пол – гэта лёс). Такое асэнсаванне звязана з тым, што яна праектуе гендэрныя ўзаемаадносіны на сюжэты, праблематыку і вобразы гераінь сваіх твораў.

Мэту даследавання мы сфармулявалі наступным чынам: вызначыць гендэрна-маркіраваныя канцэпты ў творчасці Яўгеніі Янішчыц.

Д.С. Ліхачоў пад канцэптам разумеў свайго рода алгебраічны выраз, якім чалавек аперыруе ў сваёй пісьмовай мове [1, 46]. Канцэпт – гэта прадукт чалавечай думкі і з'ява ідэальная, а таму ўласціва чалавечай свядомасці ўвогуле. Канцэпт – гэта канструкт, ён не "ўзнаўляецца", а "рэканструіруецца" праз сваё моўнае выражэнне і пазамоўныя веды. Канцэпт – гэта тэрмін, які служыць тлумачэнню адзінак ментальных або псіхічных рэсурсаў нашай свядомасці і той інфармацыйнай структуры, якая адлюстроўвае веды і вопыт чалавека.

Канцэпт "любоў" у тэкстах мастацкай літаратуры мнагамерны і мнагазначны. У нашым выпадку мы будзем зыходзіць з найбольш тыповага значэння слова любоў, звязанага з глыбокімі і супярэчлівымі перажываннямі. Спынімся толькі на некаторых вызначэннях гэтага канцэпта.

Любоў – гэта нешта таямнічае, непазнанае:

Ты пакліч мяне. Пазаві.
Там заблудзімся ў хмельных травах.
Пачынаецца ўсё з любві.
Нават самая простая ява. ("Ты пакліч мяне. Пазаві")[3, с. 31]

Любоў – хваравіты стан:

Каторы дзень настрой губляю
І зноў па-новаму люблю.
Бягу, гукаю, выглядаю,

Шукаю, думаю, не сплю. (“Непрыручаная птушка”)[3, с. 26]

Любоў – залежнасць, несвабода:

За што, скажы, твой вобраз мілы
Насіла ў сэрцы, як магла:
І разлюбіць – не разлюбіла.
І зберагчы – не зберагла.(“Хвіліны пройдуць дарагія”)[3, с. 27]

Пры разгляданні мастацкіх твораў з пунктку гледжання гендэрнай лінгвістыкі выяўляецца вялікая колькасць фрагментаў, у якіх актуалізуецца канцэпт “пах”, “водар”. Трэба адзначыць, што канцэпт “пах” можа быць прадстаўлены як магутны стымулятар эмацыянальных перажыванняў, асабліва, калі гэтыя перажыванні асалоды ніякай не прыносяць, а нагадваюць толькі боль сустрэч і развітанняў:

Горкі пах палыну,
Не зап’еш, не заснеш.
Забягу, загляну,
Як і чым ты жывеш. (“Вясновае”)[3, с. 29]

Звязаныя з пахам асацыяцыі могуць паслужыць адпраўным пунктам для далейшых блізкіх адносінаў паміж мужчынай і жанчынай:

Ты пакліч мяне. Пазаві.
Там заблудзімся ў хмельных травах. (“Ты пакліч мяне. Пазаві”)[3, с. 31]

Дакладную гендэрную маркіроўку мае жаночы смех, што чаргуецца са слязьмі, і сведчыць, з аднаго боку, аб псіхалагічнай няўстойлівасці, а з другога – аб цяжкім і супярэчлівым эмацыянальным стане гераіні.

Так адплывае ўдалеч неба.
Бывай, адзіная з уцех!
Смяюся, калі плакаць трэба.
Журба – калі на вуснах смех. (“Хвіліны продуць дарагія”) [3, с. 27]

***

У добры шлях! У добры час!
Трывога адкалосіцца.
Смяешся ты –
і я ў адказ,

Хоць смех на слёзы просіцца. (“Разлука ўпала на траву”)[3, с. 31]

У дадзеным выпадку смех – гэта рэакцыя нейтралізацыі адмоўных, нежаданых і цяжкіх пачуццяў, гэта смех са знакам “мінус”.

Як вядома, разнастайная каляровая гама таксама здольна вызываць самыя розныя, у тым ліку і эмацыйныя, глыбока суб’ектыўныя асацыятыўныя рэакцыі. Асаблівае, амаль містычнае значэнне набывае каляровая сімволіка пры апісанні моцнага ўзаемнага пачуцця кахання:

Па арэшніку звонкі смех.
Едзем двое ў лес зімовы.
Толькі падае ціха снег,
Снег блакітны
І снег ружовы. (“Двое”) [3, с. 27]

Зразумела, што калі каханне не ўзаемнае, то каляровая гама адразу становіцца панурай:

Разлука ўпала на траву
Апошняй пазалотаю.
Пакуль жывеш – і я жыву
Святлом і адзінотаю. (“Разлука ўпала на траву”)[3, с. 31]

Усё сказанае вышэй дае падставу сцвярджаць, што лірыка Я.Янішчыц выяўляе адметнасць жаночага погляду на свет і гендэрныя ўзаемаадносіны, каханне і выбар жанчыны. Такім чынам, мы прыходзім да высновы, што лірыка Яўгеніі Янішчыц гендэрна маркіраваная. Яна наглядна дэманструе фемінны характар мовы паэткі.

Літаратура

1. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие/ В.А. Маслова. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 296с.
2. Фіцнер, Т.А. Выяўленне гендэрных узаемаадносін у сучаснай жаночай прозе/ Т.А. Фіцнер: матэрыялы да канферэнцыі// Веснік МДПУ імя І.П. Шамякіна №4 – Мазыр, 2009. – с. 116-120
3. Янішчыц, Я. Выбранае/ Яўгенія Янішчыц – Мінск: Вышэйшая школа, 1998. – 272с.

Шамякіна С. В. (Мінск)

МАСТАЦКІ ВОБРАЗ ЯК ДЫНАМІЧНАЯ СІСТЭМА

Сучасны навуковы дыскурс шырока карыстаецца паняццямі “структура” і “сістэма”. Гэта зразумела: навука паглыбляецца ў сутнасць рэчаў і з’яў, вучыцца бачыць іх складанасць. Тэорыя слоўнай творчасці таксама не можа абысціся без узбагачэння навуковага апарату, без усё больш тонкага пранікнення ў эстэтычную тканіну твора. Важным у гэтым плане з’яўляецца пытанне аб магчымасці члянення, разлажэння на часткі пэўнага цэлага, каб лепш зразумець яго прыроду, а таксама аб узаемадзеянні гэтых частак унутры цэлага. Паняцце “структура вобраза” ўжываецца навукоўцамі даволі шырока, сцвярджаецца неабходнасць яе даследавання, але больш-менш распрацаваныя тэорыі тычацца або хутчэй фармальнай, а не змястоўнай структуры, або вобразаў-тропаў. Напрыклад, расійская даследчыца І. Раднянская наступным чынам вызначае структуру вобразаў: яны могуць быць пабудаваныя па “прынцыпу метаніміі (частка ці прыкмета замест цэлага) або па прынцыпу метафары (асацыятыўныя адносіны розных аб’ектаў)” [3, с. 673]. Відавочна, што гаворка ідзе пра вобразы-тропы. М. Эпштэйн пад структурай вобраза мае на ўвазе суадносіны яго прадметнага і сэнсавага планаў і вылучае наступныя тыпы вобразаў: аўталагічныя (у якіх абодва плана супадаюць), металагічныя (тое, што выяўлена, адрозніваецца ад таго, што падразумяваецца), суперлагічныя (тое, што падразумяваецца, пераўзыходзіць тое, што выяўлена, ступенню сваёй усеагульнасці, адцягненасці) [5, с. 254]. Мы лічым, што такое разуменне структуры фармальнае, нас жа ў дадзенай рабоце цікавіць змястоўная структура такіх відаў вобразаў як персанажы, локусы і рэчы. Названыя тры віды вобразаў, на нашу думку, магчыма аб’яднаць у адзіны тып, які мы назавем “рэчыўнымі” ці “субстанцыяльнымі вобразамі”. Падабенства паміж імі заключаецца ў якасці іх сэнсавага напаўнення, якое магчыма прадставіць у выглядзе структуры з наборам асаблівых кампанентаў. Акрамя таго, неабходна адзначыць, што паняцці структуры і сістэмы знаходзяцца паміж сабой у судачыненні. *Структура*, па сутнасці, – сукупнасць кампанентаў, пэўным чынам звязаных паміж сабой у сістэме. Такім чынам, і ў рэчыўным мастацкім вобразе сэнсавыя кампаненты знаходзяцца паміж сабою ва ўзаемасувязі, утвараюць сістэму.

Слоўны мастацкі вобраз – гэта, з лінгвістычнага пункту погляду, слова з дадатковымі ці іншымі, у параўнанні з агульнанароднымі, лексічнымі значэннямі. Пра спецыфіку мастацкага вобраза ў параўнанні са слоўнікавым значэннем слова пісалі многія даследчыкі, у прыватнасці

расійскі акадэмік В. Вінаградаў адзначаў адносна слова ў мастацкім творы, што “яго сэнсавая структура пашыраецца і ўзбагачаецца тымі мастацка-выяўленчымі прырашчэннямі сэнсу, якія развіваюцца ў сістэме цэласнага эстэтычнага аб’екту” [1, с. 50–51]. Шматлікія прырашчэнні сэнсу, якія набывае слова, абазначаючы рэчыўны вобраз у мастацкім творы, на нашу думку, можна абагульніць у некалькі стабільных груп. Дадзеныя групы мы лічым кампанентамі змястоўнай структуры рэчыўных вобразаў. Такім чынам, мы вылучаем наступныя кампаненты:

1) культурна-рэчаіснасны кампанент;
2) аўтарская ацэнка;
3) функцыянальна-мэтавы кампанент;
4) мастацкая дэталь.

Працэс складвання вобраза з падобнай структурай можна (з некаторым, непазбежным у навуцы, спрашчэннем) прадставіць наступным чынам: аўтар пры стварэнні мастацкага вобраза перапрацоўвае некаторыя жыццёвыя рэаліі і культурныя з’явы (адсюль – *культурна-рэчаіснасны кампанент*); надзяляе вобраз пэўнымі мэтамі і функцыямі, каб уключыць яго ў структуру тэксту, суаднесці з іншымі вобразамі (*функцыянальна-мэтавы кампанент*); прыўносіць пэўныя дэталі, каб надаць яму канкрэтнасць і непаўторнасць (*кампанент “мастацкая дэталь”*), і, у рэшце рэшт, ацэньвае, зыходзячы са сваіх аксіялагічных ўстановак, этычных нормаў і бачання эстэтычнага ідэалу (*кампанент “аўтарская ацэнка”*).

У кожным відзе вобразаў (персанаж, локус, рэч) і ў кожным канкрэтным вобразе названыя структурныя элементы напаўняюцца розным зместам. Акрамя таго, большасць кампанентаў маюць у вобразе не адно, а некалькі праяўленняў. Атрымліваецца, што кожны кампанент структуры вобраза таксама з’яўляецца змястоўнай структурай, сістэмай нейкіх узаемазалежных элементаў (так атам уваходзіць у малекулу, але сам уключае ў сябе элементарныя часцінкі).

Зразумела, што не ўсялякі згаданы ў творы прадмет, месца ці асоба будуць у творы паўнацэннымі рэчыўнымі вобразамі, а не мастацкімі дэталямі. Не кожнае месца, аб’ект прасторы ў творы з’яўляецца вобразам-локусам, а толькі той, у якім адбываюцца асабліва значныя падзеі, на якім канцэнтруецца асаблівая ўвага. Гэта месца, якое сваімі ўласцівасцямі, размяшчэннем у прасторы ўплывае на ход падзей, на лёс персанажаў. Не кожны прадмет, згаданы ў творы, з’яўляецца вобразам-рэччу, а толькі такі, які мае значэнне для развіцця сюжэта ці, напрыклад, валоданне якім характарызуе нейкую вельмі істотную ўласцівасць асобы персанажа, нават абумоўлівае яго характар. Не любая жывая істота, нават чалавек, згаданыя ў творы, будуць персанажамі, а толькі тыя, хто

выконвае пэўныя функцыі ў сюжэце, рухае яго наперад. Адрозніваць субстанцыяльныя вобразы ад мастацкіх дэталей трэба, такім чынам, па двух галоўных параметрах: 1) яны маюць у творы асаблівую, значную сэнсавую нагрузку, у іх змесце вылучаецца мноства сэнсаў, якія магчыма аб'яднаць у названыя вышэй кампаненты; 2) рэчыўныя вобразы аказваюць непасрэдны ўплыў на рух дзеяння ў сюжэце.

Кампаненты змястоўнай структуры субстанцыяльных вобразаў, функцыянуючы ў творы, уступаюць у шматлікія ўзаемадзеянні паміж сабой. Змест рэчыўных вобразаў становіцца зразумелым толькі ў кантэксце ўсяго твора. З гэтага вынікае, што на складванне і разуменне вобраза накладвае адбітак як стасункі паміж кампанентамі ўнутры вобраза, так і паміж кампанентамі дадзенага вобраза з кампанентамі іншых вобразаў. Мы мяркуем, што для рэчыўных вобразаў магчымыя ўзаемадзеянні трох відаў:

I) паміж кампанентамі аднаго і таго ж вобраза;

II) паміж кампанентамі розных вобразаў аднаго віду (напрыклад, паміж двума персанажамі);

III) паміж кампанентамі вобразаў розных відаў (напрыклад, паміж персанажам і локусам).

Мы вылучылі тры віды рэчыўных вобразаў (персанажы, локусы і рэчы) і па чатыры кампаненты ў структуры кожнага з іх. Атрымоўваецца, што відаў узаемадзеянняў паміж кампанентамі аднаго вобраза і кампанентамі розных вобразаў налічваецца 114.

Трэба адзначыць таксама, што паміж кампанентамі вобразаў могуць устанаўлівацца розныя віды адносін – як раўнапраўныя, так і іерархічныя.

Можна меркаваць, што вялікая колькасць відаў сувязей паміж кампанентамі вобраза(ў), наяўнасць розных тыпаў адносін, да таго ж – тое, што кожны кампанент структуры мае ў вобразе некалькі праяўленняў, а на практыцы (а не ў фармальнай мадэлі) кампаненты напаўняюцца ў канкрэтных тэкстах самымі рознымі значэннямі – стварае, без перабольшання, бясконцую шматстайнасць узаемадзеянняў сэнсаў унутры вобраза і паміж вобразамі. Што і з'яўляецца прычынай бясконцага мноства мастацкіх вобразаў і твораў.

Відавочна, што ў кожным вобразе закладзена нейкая ідэя. У дачыненні да нашай тэорыі аб структуры вобраза ўзнікае пытанне – у якім са структурных кампанентаў заключана канатацыя? Мы лічым, што ідэйны змест вобраза ствараецца якраз узаемадзеяннямі і ўнікальнымі спалучэннямі паміж сабой канкрэтных складнікаў усіх кампанентаў структуры. Акрамя аўтарскіх ідэй, свядома ўкладзеных пісьменнікам ў

вобраз, ёсць падставы гаварыць таксама пра індывідуальнае ўспрыманне чытачом канкрэтнага вобраза.

Фундаментальная якасць мастацкага вобраза – яго шматзначнасць, тое, што кожны чалавек можа зразумець яго некалькі па-свойму. Так, расійскі даследчык Л. Цімафееў адзначаў: “…Ацэнка мастака не выключае магчымасці нашай ацэнкі, якая можа далёка разысціся з яго ацэнкай” [4, с. 77].

Вядома, што існуюць як суб’ектыўныя, так і аб’ектыўныя прычыны, па якіх адзін і той жа вобраз можа ўспрымацца чытачамі па-рознаму. Суб’ектыўнай прычынай з’яўляецца наяўнасць у кожнага чалавека асабістых густаў і асаблівасцей псіхікі, а аб’ектыўнай – якраз структурнасць сэнсавага напаўнення субстанцыяльных вобразаў. На нашу думку, успрымаючы вобраз, кожны чалавек з усіх кампанентаў, якія ўваходзяць у склад вобраза, несвядома выбірае нейкі з іх галоўным і ад гэтага адштурхоўваецца яго разуменне дадзенага вобраза.

Напрыклад, многія персанажы з адмоўнай аўтарскай ацэнкай у фальклоры і літаратуры маюць у той жа час асобныя прывабныя рысы знешнасці і паводзін, што з’яўляюцца мастацкімі дэталямі ў іх структуры; або цікавае і неадназначнае культурнае напаўненне. У выніку, калі ў свядомасці канкрэтнага чытача на першы план выходзіць аўтарская ацэнка дадзенага персанажа, то чытач успрымае яго негатыўна, калі ж яскравыя мастацкія дэталі (ці іншы кампанент структуры) – пазітыўна. Яскравай ілюстрацыяй такой з’явы, на нашу думку, з’яўляецца вобраз Чорнага Ўладара Саурана з рамана Дж.Р.Р. Толкіена “Уладар Пярсцёнкаў”. Калі ў свядомасці чытача на першае месца ўстане аўтарская ацэнка згаданага персанажа – а яна выразна негатыўная – то чалавек успрымае гэты вобраз як адмоўны. Але чытач, які здолее ўбачыць культурнае напаўненне, укладзенае ў вобраз (а прататыпам разглядаемага персанажа, як можна меркаваць, з’яўляецца вярхоўны бог скандынаўскай міфалогіі Одзін), ці якому спадабаюцца асабістыя ўласцівасці дадзенага персанажа (вялікі розум, магічны талент, моцная воля і г.д.), можа ўспрыняць яго зусім не адмоўна, нават наадварот – станоўча.

Акрамя таго, кожны кампанент структуры мае ў вобразе, як правіла, не адно праяўленне, а некалькі. У выніку чытач можа ўспрыняць як вызначальныя нейкія асобныя праяўленні аднаго з кампанентаў. Напрыклад, з-за пэўных суб’ектыўных прычын адны мастацкія дэталі палічыць больш важнымі за астатнія. Напрыклад, аўтарская ацэнка вобраза Пьера Бязухава з рамана Л. Талстога “Вайна і мір” станоўчая. Мастацкія дэталі, якія характарызуюць многія рысы характару П.ера, таксама могуць дазволіць чытачу ўспрымаць яго

становуча. Але некаторыя дэталі, што апісваюць знешнасць і манеру паводзін героя, можна ўспрыняць і негатыўна – нязграбнасць постаці, баязлівасць, сарамлівасць і г.д. – і калі для канкрэтнага чытача галоўнымі стануць менавіта яны, то ён будзе ставіцца да персанажа адмоўна.

Мастацкі вобраз – дынамічная сістэма: ён развіваецца ў свядомасці аўтара падчас стварэння; яго ўспрыманне змяняецца ў розныя гістарычныя эпохі; ён па-рознаму ўспрымаецца кожным з чытачоў; фальклорны вобраз увогуле працягвае бесперапыннае развіццё ў кожным творчым акце новых носьбітаў фальклорнай традыцыі, удзельнікаў калектыўнага аўтарства. Акадэмік В. Вінаградаў пісаў наконт літаратурнага твора: "… Пастаяннага мастацкага твора няма. Ён вечна ствараецца наноў, вечна змяняецца – ён заўсёды ў працэсе несупыннай трансфармацыі. Чытач не толькі "чытае пісьменніка", але і творыць разам з ім, падстаўляючы ў яго твор усё новы і новы змест <…> ён [твор] заўсёды творчасць, тое, што несупынна з'яўляецца і знікае ў мастацкай свядомасці аўтара і чытача" [2, с. 8-10].

Такім чынам, вобразы-локусы і вобразы-рэчы блізкія да вобразаў-персанажаў па сваім сэнсавым напаўненні і змястоўнай структуры. Акрамя таго, яны могуць іграць у творы такую ж значную сюжэтную ролю. На гэтых падставах мы аб'ядноўваем персанажы, локусы і рэчы ў адзіную сэнсава-структурную групу вобразаў пад назвай "рэчыўныя". У іх змястоўнай структуры вылучаецца чатыры кампаненты: культурна-рэчаіснасны, аўтарская ацэнка, функцыянальна-мэтавы і мастацкая дэталь. Мастацкі вобраз – не статычная, раз і назаўжды зададзеная з'ява. Ён з'яўляецца дынамічнай сістэмай, якая развіваецца як у свядомасці аўтара падчас стварэння твора, так і ў свядомасці кожнага чытача.

Літаратура

1. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1959. – 258 с.
2. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов / послесл. Д.С. Лихачёва. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
3. Роднянская, И.Б. Образ / И.Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Ин-т научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 с.
4. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы: учеб. пособ. для студентов пед. ин-тов. / Л.И. Тимофеев – изд. 5-е, испр. и доп. – М.: Просвещение, 1976. – 548 с.
5. Эпштейн, М.Н. Образ художественный / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А.

Николаева; редкол.: Л.Г. Андреев [и др.]. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 252-257.

Авдейчик Л. Л. (Минск)

МЕТАФИЗИКА В. С. СОЛОВЬЕВА И БЕЛОРУССКАЯ ПОЭЗИЯ XX ВЕКА

Широкое воздействие метафизики и поэзии В.С. Соловьева на русскую культуру не вызывает сомнений: идеи Соловьева были заимствованы и развиты в первую очередь поэтами-символистами К.Д. Бальмонтом, А. Белым, А.А. Блоком, Вяч.И. Ивановым. Однако вопрос о соловьевском влиянии на другие славянские литературы, в том числе на белорусскую, до сих пор не поднимался литературоведами. Тем не менее, исследования в данном направлении могут стать значительным вкладом в современную компаративистику. И потому в данной работе будет рассмотрено творчество некоторых белорусских поэтов XX века в свете впервые выявленного в их лирике соловьевского влияния.

Религиозно-мистическая поэзия католического священника Казимира Свояка (Кастуся Степовича, 1890 – 1926), популярная в западно-белорусской культурной среде своего времени и преданная забвению в советский период, на сегодняшний день представляет интересный материал для исследований. В своеобразной лирике Свояка воплотилась его целостная мировоззренческая парадигма, сложившаяся под влиянием многих религиозно-философских концепций начала XX века, среди которых не последнее место занимали и идеи Соловьева, о знакомстве с творчеством которого Свояк даже упоминает на страницах своих дневниковых записей [4, с.8]. Литературовед Микулич М.У. в своей работе «Поэзия Казимира Свояка», не отмечая явного соловьевского влияния, тем не менее, раскрывает специфику идейных установок белорусского поэта как раз через ключевые философемы Соловьева: *«К. Сваяк сцвярджаў духоўную сутнасць быцця як аснову дабра, ісціны і красы ў Сусвеце, гэтак званае “станоўчае ўсеадзінства”, якое ўтвараецца арганічнай паяднанасцю і ўзаемапранікненнем прыватнага і агульнага, матэрыяльнага і ідэальнага, прасторавага і часовага»* [3, с.3].

Поэтическая образность большей части стихотворений Свояка, подобно лирике Соловьева, базируется на метафизике природных явлений: лирический герой ощущает приоритет духовного измерения над эмпирической реальностью, прозревает одухотворенность материи (*«пульс жывога ўсесьвету, творчы шопат чую»* [5, с.71] – для

сравнения у Соловьева: *«услышал трепет жизни мировой»* [8, с.22]). В программном стихотворении Свояка «Душа мая», преодолевая «земное притяжение», дух поэта в порыве творческого вдохновения «*арлом сьветавідам*» устремляется в трансцендентное – в небесную высь. В объятьях Божественного мира, онтологически непреложного, абсолютно прекрасного («*сьвет чароўны-цудоўны мяне ўзяў у абоймы»* [5, с.71]), дух ощущает спокойствие и счастье, утоляет извечную тоску по идеалу и в абсолютной полноте бытия черпает творческое вдохновение («*твораў дзіўных усюды віжу цэлы плоймы / і чую над сабою ўсебыту навалу*» [5, с.71]). Мир идей воспринимается Свояком реальнее, нежели земная действительность, но запредельная красота описывается, как и у Соловьева, через просветленную природную образность – звездное небо (сто солнц, светлая прозрачность, лучи света), облака, море с чудесной водой, горы (скалы – белые здания), а трансцендентное путешествие души символизируется в образах мотылька, купающегося в звездных лучах, в морской воде, и орла, устремленного в небо.

Красота в природе осознается Свояком-поэтом в соловьевском романтично-мистическом духе как проявление Божественного начала, как действие небесных сил на земле, а сама природа воспринимается как живое одухотворенное существо, через общение с которым можно бесконечно постигать Бога-Творца: *«Неўзабаве адпачну на лоне маці-прыроды. Раджу пайсці на асобнасць каждаму і гутарыць з ею – скажа многа. З прыродай гаварыць трэба, з былінкай травіцы, з горкам, з сыр-борам...»* [4, с.11]. Та же философская мысль о теокосмическом творческом потенциале Божественного Духа, разлитом в земных проявлениях, высказывается и поэтическим языком образов: *«А толькі Дух Божы, / І дзельны і гожы, / Тварыў без пачатку тайніцы, / Жытко красавала, / Пах зёлка давала, / Вадзіца бурліла ў крыніцы»* [5, с.108].

Подобно Соловьеву воспринимает Свояк и учение о Богочеловечестве, признавая великие потенциальные задатки каждого, кто воспримет и максимально реализует в себе образ первого Богочеловека – Христа: *«Калі прызнаюся, што я нішто прад Богам, калі затону ў віры сваей нізкасці, калі зразумею, што добрыя мае чыны – гэта чыны Божыя, бо з Яго ласкі, – калі воля мая будзе адналітнай з воляй Божай, тады будзе гэна лучнасьць, тады буду падобны да Бога-Чалавека Хрыстуса»* [4, с.9]. Подобные философские размышления находим и в воспоминаниях Соловьева: *«...когда человек принужден сказать: я ничто, – он этим самым говорит: Бог есть все»* [7, с.74].

Опосредованно, не столь открыто и многоóбразно, как в поэзии Соловьева, но нашло свое выражение в творчестве Свояка и Вечно-Женственное начало бытия. Близкой этому возвышенно женственному

идеалу оказывается героиня стихотворения «Песня девушки», которая остается невидимой, словно бесплотно-бестелесное существо, словно чудесная музыка, которую слышит поэт. В своем печально-прекрасном пении она сливается с природой, входит в резонанс с мировой жизнью, становится голосом и душой мира: *«А песня дзяўчаці так сумна-галосна, / Што бор на жальбу ўжо няраз задрыжэў, / Канюх страпянуўся, заплакала сосна, / Пугач гдзесь захлопаў і ўдаль паляцеў»* [5, с.53].

В более абстрактном образе Музы поэта тоже проступают черты «бедной девушки с чистым лицом, чутким сердцем», но в ее облике сливаются еще и красоты природы, подобно соловьевской Софии, Душе Мира. Вдохновительница Свояка, небесная покровительница поэта, сопровождающая его на протяжении всей жизни, описывается как надприродное сверхсущество – *«з імглы саткана ранняй, / з сьвятла зоркаў ясных, / з шуму дрэў сваяцкай пушчы, / з агнишч непагаслых»* [5, с.47].

Но наиболее загадочным и мистическим остается женственный образ из стихотворения «Як мрэц…»: конкретно неназванное даже самим поэтом, пришедшее тихой звездной ночью в «световой мгле», видение одновременно сравнивается с музой, с лучом солнца, с неувядающим цветком, с Божиим огнем. Столь богатая и сложная символика, воссоздание космически масштабных, запредельных прозрений (*«стаіш ты ў вачах маіх зоранькай яснай*, / *пылаючы зор твой лаўлю»* [5, с.58]), стремление «материализовать» свет иных миров и высветлить метафизическую основу земного бытия во многом сближают это и предыдущие стихотворения белорусского поэта Казимира Свояка с софийной лирикой Соловьева.

Свет соловьевской философии и поэзии несет в себе и творчество Владимира Жилки (1900 – 1933), поэта тонкой возвышенной натуры, стремившегося в противоречивый советский период созидать свой прекрасный духовный мир (*«заставацца ў самотным ціхім храме Хараства»* [1, с.19]). Человек глубоко образованный и начитанный в области поэзии и философии, поклонник и особый почитатель Шелли и Блока, Жилка, безусловно, был знаком и с творчеством Соловьева, что не могло не отразиться в стихотворениях белорусского поэта. Быть может, у Жилки соловьевское влияние прослеживается не всегда столь очевидно, нежели в случае с Казимиром Свояком, – порой оно опосредованное, воспринятое в большей степени через лирику Блока, – однако частое использование природной символики, мистицизм поэзии Жилки, ее философичность и софийность в некоторых моментах явно перекликаются с творчеством Соловьева.

Жилка – неустанный певец прекрасного в мире, отсюда и столь обильная природная образность – многочисленные чарующие явления реальности, которые нередко становятся символическим воплощением внутренней духовной жизни поэта, прозревающего за покровом действительности близость иных запредельных миров. В стихотворении «Пралескі» (1921) хрупкие *синие первоцветы*, рожденные землей от поцелуев солнца (т. е. в процессе метафизического проникновения животворящего света в материю), становятся символом влекущей душу лирического героя трансцендентности: *«але ўжо мкне душа мая / у сіню даль, за пралескі»* [1, с.33] (ср. у Соловьева в стихотворении «Белые колокольчики» цветочное *«белое море в лесу»* [8, с.79] тоже становится воплощением метафизики души, напоминанием о вечном райском цветении Божественных миров). Даже суровая северная природа восхищенно воспринимается поэтом как символ духовного роста человека: *«Там, дзе ў горах снежных, стромных / Толькі песні завірух, / Дзе шляхі адно свядомых, / Там мацнее мужны дух»* [1, с.57]. Примечательно, что у Соловьева, влюбленного в финскую природу, находим ту же поэтическую мысль, близкую даже по формулировке, – в условиях аскезы, *«с природой в вечном споре / человека дух растет*» [8, с.36].

В программном стихотворении Жилки «Хараство» (1923) поэт выражает свое понимание прекрасного, очень близкое соловьевской концепции красоты как идеи, воплощенной в материи. По-своему осмысляет белорусский поэт и формулу триединства Красоты, Добра, Истины: у Жилки всемирную гармонию составляют соответственно «хараство – дасканаласць – сэнс». *«І верым мы, што злучны дух і маса, / Гармонія у жыцці і сэнс-акраса; / Прытулак есць, дзе адпачыць ільга, // Дзе дасканаласці чаруе ўсмешка»* [1, с.57].

Жилка, вдохновенно наблюдавший за многообразием природы, вникал в тайны бытия и постигал всеединую основу мира, находя во всем существующем выражение высшего Разума – *«Мудрасць у гэтых праявах, у гэтым суладдзі адвечным»* [1, с.80]. Подобно Соловьеву, белорусский поэт видел не только внешнюю красоту явлений, но и их метафизический смысл, ощущая под «*каберцам*» (ковром, покровом) материи пульс инобытия: «*Другога свету б'еццa сэрца / і тайна бытавання там»* [1, с.121] (у Соловьева в стихотворении «Земля-владычица! К тебе чело склонил я…» встречается близкая образность: за *«благоуханным покровом»* природы поэт чувствует *«родного сердца пламень*» [8, с.22]).

Более того, иногда эта «тайна бытия» приобретает в произведениях Жилки явные софийные черты. Наиболее показательны в

этом плане стихотворения цикла «Вершы спадзявання» (1924 –1925), сквозным образом которых является прекрасное Вечно-Женственное существо, окруженное ореолом мистической символики. Ее красота воссоздается через яркую природную образность: «*бязбурны дзень – вачэй затокі, / яны празрысты і глыбокі»*, *«мрамур светлага чала пад пасмамі завеі», «рук лілеі», «росных траваў пах»* [1, с.83]. Таинственная Богиня то сливается с явлениями природы, то выкристаллизовывается из них, одухотворяя своим присутствием все вокруг, зачаровывая душу лирического героя: *«О, соладка ля ног тваіх, / У плашч чароўнасци адзеты, / Схіляюцца красою кветы. / І вецер северны заціх»* [1, с.83].

Подчеркивая трансцендентную природу таинственной Девы, поэт сравнивает ее со *звездою*, отмечает, что Ее сияние словно разлито в красоте окружающего мира, и одновременно Она возвышается над несовершенным бытием (*«ты нада мною вееш згадкай / мая ж няроўная хада»* [1, с.84]). Обилие небесно-световой символики (*«…ты з усмешкай яснай»* [1, с.85], *«ты, светлая, прыйшла ў сваей апратцы снежна-чыстай»* [1, с.86], *«ты ззяеш яснасцю і светам, твае няўхільна хараство»* [1, с.87] и использование религиозно-христианской молитвенной стилистики (*«ты ўся звініш напевам псальмы*» [1, с.83], *«а мне маліць – мая Марыя, прымі малітвы маладыя»* [1, с.83], *«мая радасць і дзень уваскрошання»* [1, с.87], *«ў маім маленні адзіная ты»* [1, с.87]) – эти приемы на уровне поэтики подчеркивают Божественную природу мистической Девы и еще более сближают прекрасную героиню Жилки с Софией Соловьева.

А в стихотворении «Да Зосі» поэт противопоставляет *«теплой Зосе»*, олицетворяющей земную жизнь (Зося – вариант имени Зоя, в переводе с греческого – «жизнь»), неиссякаемые источники Софии, мудрости и глубины небесного бытия, которому отдает явное предпочтение: *«Так мудры ў смазе па адвечным (і глыбокім) спяшаецца ад вернай цеплай Зосі / Прыпасці да крыніц няўзрушаных і ясных Зофіі»* [1, с.128].

Поэзия Владимира Жилки с его философским восприятием прекрасного, использованием обильной природной символики, нередко в контексте таинственных софийно-мистических настроений, в некоторых моментах довольно очевидно перекликается с ключевыми идеями Соловьева.

В современной русскоязычной белорусской поэзии тоже можно найти немало перекличек с метафизической поэзией Соловьева. К возвышенному образу Вечной Женственности обращаются лирики-романтики на рубеже XX – XXI вв. *«Я в стихах своих несу / Любовь к богине светозарной!»* [6, с.76], – восклицает Андрей Скоринкин,

нередко прозревающий в гармонии и красоте окружающего мира *«Господа прекрасные черты»* [6, с.73]. В стихотворении «Вечная Женственность» Вадим Марков воспел свой великий идеал – *«Чертога Пламенного Дщерь»*, а в стихотворении «Единая суть» он перефразировал соловьевскую поэтическую формулу *«все в Одном»*: *«Как контуры зданья, / Все – разные формы, но зиждет все их / Извечно единое их Основанье»* [2, с.38]. Ту же концепцию Всеединства воплотил в одной из своих лирических миниатюр и Александр Чубаров: *«…И я – во всем, / И все – во мне, / Границы нет меж мною и не мною, / Когда душа внимает в тишине /Великому и вечному покою»* [10, с.67]. А поэтесса Любовь Турбина в стихотворении «Поездка в Узкое» характеризует учение Соловьева как константу Добра в раздираемом враждой современном мире, где *«нет спасенья от прогресса»*, но прогресс вовсе не означает духовную эволюцию: *«Дай Бог – и станет слышно слово / О вечном, женственном, нетленном, / Напомнит призрак Соловьева»* [9, с.135].

В целом, творчество белорусских поэтов начала XX века и рубежа XX – XXI вв. обогащается новыми смыслами при исследовании их лирики в свете соловьевского влияния.

Литература

1. Жылка Ул. Выбраныя творы. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998. – 358 с.
2. Марков В. Голосом сердца. – Минск: Технопринт, 2003. – 89 с.
3. Мікуліч М.У. Паэзія Казіміра Сваяка. – Мінск: Бел. кнігазбор, 2005. – 20 с.
4. Сваяк К. Дзея маей мысьлі, сэрца і волі. – Мінск: МНВП «Стенер», 1992. – 44 с.
5. Сваяк К. Мая ліра. Вершы. – Мінск: Маст. літ., 1993. – 117 с.
6. Скоринкин А.В. Красная книга: стихи. – Мінск: Маст. літ, 2006. – 79 с.
7. Соловьев В.С. Письма Владимира Сергеевича Соловьева: В 4 т. / под ред. Э.Л. Радлова. – СПб.: [Б. изд.], 1911. – Т. 3. – С. 73–94
8. Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы// Собр. соч.: в 12 т. – Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1970. – Т. 12. – С. 1–235.
9. Турбина Л.Н. Ускользающее чудо: стихи. – Минск, 2002. – 152 с.
10. Чубаров А. Долгота дня. – М.: [Б. изд.], 1992. – 84 с.

Алексяевіч Г. В. (Мінск)

ЛІРЫЧНЫ ГЕРОЙ БЕЛАРУСКАЙ І СЛАВАЦКАЙ ПАЭЗІІ КАНЦА XX – ПАЧАТКУ XXI СТАГОДДЗЯ

Змены, якія адбываюцца ў паэзіі памежжа XX–XXI стагоддзяў, не толькі вызначаюць вектар яе далейшага развіцця, уплываюць на фарміраванне яе будучага аблічча, але актуалізуюць пытанне аб сутнасці паэзіі як такой, яе асноўных катэгорыях.

У цэнтры ўвагі знаходзіцца паняцце “лірычны герой”. Нягледзячы на тое, што даследчыкі паэзіі актыўна карыстаюцца ім пры аналізе лірычнай творчасці, з тэарэтычнага пункту гледжання тэрмін “лірычны герой” застаецца спрэчным. Рускія літаратуразнаўцы М.М. Бахцін, С.Н. Бройтман, Л.Я. Гінзбург, Б.В.Корман, Ю.М. Тынянаў распрацоўвалі гэты тэрмін на працягу ўсяго ХХ стагоддзя, удакладняючы яго сутнасныя характарыстыкі і ў цэлым паглыбляючы разуменне аб ім як тэарэтычнай катэгорыі. Беларускае літаратуразнаўства пераняло вопыт рускай школы і ўключыла гэта паняцце ў свой нацыянальны кантэкст (А.А. Макарэвіч, В.П. Рагойша). У славацкай тэорыі літаратуры выкарыстоўваецца тэрмін “лірычны суб’ект”. Нягледзячы на адрознасць у фармуліроўцы, паняцці “лірычны герой” і “лірычны суб’ект” па свайму значэнню тоесныя. Уяўляе пэўную цікавасць тэарэтычная распрацоўка тэрміна “лірычны герой” на сучасным этапе (І.Кузняцова, Н.Загрэбельная, А.Штраус, М.Эпштэйн). Пад пытаннем знаходзіцца сам факт існавання дадзенага паняцця. Постмадэрнісцкая паэтыка не прадугледжвае наяўнасці цэласнага аўтарскага светабачання. Такім чынам, назіраецца працэс тэарэтычнага пераасэнсавання і далейшай распрацоўкі гэтай катэгорыі.

Характарыстыка лірычнага героя беларускай і славацкай паэзіі канца ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя скіравана на выяўленне найбольш істотных яго рысаў. Нягледзячы на тое, што сучасныя паэты імкнуцца да стварэння індывідуальных паэтык, уяўляецца магчымым акрэсліць тэндэнцыйнае праз аналіз асаблівасцей рэалізацыі лірычнага героя. *Па-першае*, лірычны герой галоўным чынам **персаніфікаваны** (у адрозненне ад неперсаніфікаванага). Зварот да граматычных форм у 1-ай асобе прыкметна ўзрастае, больш таго перавага аддаецца ўжыванню адзіночнага ліку. Такое фармальнае выражэнне лірычнага героя ўскосна сведчыць пра ідэйную скіраванасць сучаснай айчыннай і славацкай паэзіі. Лірычны твор усё часцей нагадвае споведзь, у цэнтры ўвагі знаходзіцца экзістэнцыяльная праблематыка, індывідуальны вопыт з’яўляецца самакаштоўным і не патрабуе эмацыянальнага і інфармацыйнага “падмацунку” звонку. Дыялог паміж лірычным “Я” і Іншым змяняецца маналогам лірычнага “Я”: добраахвотная ізаляцыя, засяроджанасць на самарэфлексіі, ігнараванне знешніх стымулаў робіць лірычнага героя сучаснай паэзіі інтравертам. Дарэчы, не менш паказальнай з’яўляецца папулярнасць тэмы адзіноты (беларускія І.Бабкоў зб.“Solux Rex”, А.Мінкін “Самота”, Т.Сапач “Адзінота”, славацкія М.Гатала “З дзённіка”, В.Прокешова зб.“Ланцужок”, Ё.Урбан зб.“Глуханямая музыка”і інш.). *Па-другое*, варта звярнуць увагу на **адсутнасць сацыяльнай пэўнасці.** Другое выходзіць з першага: злітны

калектыўны герой, граматычна выражаны формамі ў 1-ай асобе множнага і адзіночнага ліку, становіцца ўсё менш запатрабаваным. Лірычнае “Мы” ці зборнае лірычнае “Я”, якому ўласціва іманентная сацыяльнасць, цалкам адпавядае патрабаванням сацрэалістычнага метаду, а таксама рамантычнага і часткова рэалістычнага мастацкага выяўлення, асабліва калі ўлічваць т.зв. “будзіцельскую” функцыю літаратуры, якая культывавалася падчас хваляў нацыянальнага адраджэння. У 90-ыя гады ХХ стагоддзя становішча літаратуры ў жыцці беларускага і славацкага грамадстваў было кардынальна зменена: яна падпала пад працэсы маргіналізацыі, камерцыялізацыі, арганізацыйна-структурнай дэцэнтралізацыі, часткова страціла свае функцыі ахоўніцы нацыянальных каштоўнасцей і, такім чынам, ператварылася ў прыватную справу. Усё гэта, вядома, адбілася і на развіцці паэзіі. Лірычны герой паступова губляе сувязь з сацыяльнымі групамі (клас, народ і інш.), пачынае актуалізавацца індывідуальны змест. *Па-трэцяе*, лірычнага героя ўсё часцей вылучае **аўтабіяграфізм.** Актуалізацыя авангардысцкай практыкі ў сучаснай айчыннай і славацкай паэзіі паспрыяла яе аўтабіяграфічнаму напаўненню. Лірычны герой максімальна набліжаецца да аўтара. Паэтычныя творы некаторых прадстаўнікоў сучаснай літаратуры дэманструюць яскравую сувязь лірычнага ідэальнага “Я” з рэальным аўтарскім (З.Вішнёў “Я – Вішнёў – ля кіпарыса”, Л.Дранько-Майсюк “Я ведаю цябе ад хрызатэм”, Ю.Пацюпа “Навука” П.Гудак “Маё імя Гудак”, І.Коленіч “Арышт”, А.Туран “Спалены дом”і іншыя). Пераважна гэта ўвядзенне імені, прозвішча, мянушкі, ініцыялаў, нават пазначаецца рэальны адрас пражывання аўтара. Аўтабіяграфізм лірычнага героя – гэта крайняя праява індывідуалізму, які ў сваю чаргу з’яўляецца рэакцыяй на сацыяльна ангажаванае “Мы”. Варта адзначыць, што ў сучаснай беларускай паэзіі (у адрозненне ад славацкай) аўтабіяграфізм праяўляецца ўскосна: паэтычны твор багаты на імёны людзей з блізкага кола аўтара, на геаграфічныя назвы і даты, цесна звязаныя з лёсам аўтара. *Па-чацвёртае*, **камунікацыя** ў паэтычным творы разгортваецца ў рэжыме **“я-ты”.** Зварот да субяседніка (Бог, каханая, сябра, радзіма, невядомы адрасат і г.д.) ці да самога сябе (аўтакамунікацыя) часцей за ўсё рэалізуецца ў форме 2-ой асобы адзіночнага ліку. Вышэйадзначаная інтравертнасць лірычнага героя сучаснай беларускай і славацкай паэзіі перашкаджае больш адкрытаму дыялогу са знешнім светам. Паміж адрасатам і лірычным героем палягае мінімальная адлегласць, што спрыяе інтымізацыі зносін. У аснове зборніка Р.Барадуліна “Ксты” палягае зварот лірычнага героя да Усявышняга, славацкая паэтка

М.Гаўгава ў зборніку “Альфа Цэнтаўры” дэманструе выкарыстанне камунікатыўнай мадэлі “я-ты” ў дачыненні да адрасата-каханага.

Асаблівай увагі патрабуе тэкстуальны аспект рэалізацыі лірычнага героя ў паэтычнай прасторы. Актывізацыя тэкстуальнасці надае лірычнаму герою падкрэсленую ўмоўнасць, аддаляючы яго ад біяграфічнага аўтара. У межах эстэтыкі постмадэрнізму пераасэнсоўваецца роля аўтара і чытача. Аўтар “памірае”, ператвараецца ў скрыптара – граматыка-лінгвістычны суб’ект, які не папярэднічае акту выказвання, але ствараецца непасрэдна падчас выказвання, тут і цяпер. Сапраўдным цэнтрам сэнсаўтварэння становіцца чытач, які больш не разглядаецца як пасіўны рэцыпіент задумы аўтара, аднак, у якасці адзінага, хто стварае ці перастварае тэкст. Са “смерцю аўтара” (Р.Барт) асобныя даследчыкі (І.Кузняцова, М.Эпштэйн) абвясцілі смерць лірычнаму герою. Адсутнасць цэласнасці і акрэсленасці лірычнага “Я”, яго ўмоўны характар скіроўвае на меркаванне аб мазаічнасці, эклектычнасці лірычнага героя, “суме бачанняў” [2, с.54] замест агульнапрынятага “вобраза, што ўзнікае ў свядомасці чытача ў выніку знаёмства з лірычнай творчасцю таго ці іншага паэта” [1, с.47]. Істотнае значэнне маюць **інтэртэкстуальнасць** і **мова**. Інтэртэкстуальнасць прадугледжвае ўключэнне ў тэкст цытат з папярэнестворaных тэкстаў. Прынцыпова важную ролю пачынае граць структура “аўтар-персанаж”, калі аўтар аднаго тэкста з’яўляецца персанажам іншага (напрыклад, У.Арлоў у творы “It’s all the same” цытуе радкі з песні Бон Джові, уводзіць назву рамана Мілана Кундэры і адначасова ўпісвае імёны іх аўтараў). Лірычны герой самавызначаецца праз інтэртэкст, інакш кажучы, ён ствараецца шляхам увядзення лірычных герояў ці хутчэй іх “аскепкаў” з іншых тэкстаў (С.Адамовіч “Цела Маякоўскага”, М.Баярын “Гулец пакідае сцэну…”, А.Хадановіч “Прадмова да кнігі Юдыф”, Р.Біелік цыкл “Мастакі”, І.Коленіч зб.“Займальныя гульні арыстакратыі”, А.Туран зб.“Снягі”). Успрыманне інтэртэкста чытачом паслабляе пазіцыі лірычнага героя, бо рэцэпцыя можа быць рознай, а значыць немагчыма гаварыць пра статычнага, створанага адзін раз і назаўсёды лірычнага героя: змяняецца чытач і як вынік карэгуецца лірычны герой.

Цікавасць да фармальнага эксперымента, якую выказвалі і працягваюць выказваць некаторыя сучасныя айчынныя (З.Вішнёў, В.Жыбуль, С.Мінскевіч, А.Разанаў, Л.Сільнова, І.Сін і іншыя) і славацкія (Э.Грох, М.Гаўгава, В.Клімачэк, І.Моік, П.Рэпка і іншыя) паэты, актуалізуе пытанне аб ўзаемадзеянні лірычнага героя і мовы як сродку яго рэалізацыі. Асабліва калі ўлічыць, што паняцце “лірычны герой” адносіцца да плану зместу. Тут назіраецца наступная

заканамернасць: чым большую дынаміку выяўляе мова, тым менш уяўляецца магчымым акрэсліць лірычнае “Я”. Функцыю носьбіта дзеяння пераймае мова, лірычны герой абстрагуецца, застаецца пасіўным як у адносінах да іншых, так і ў адносінах да ўласнага стану. Напрыклад, А.Разанаў праз асэнсаванне пэўнага слова і яго замежных адпаведнікаў стварае безаасабовую мастацка-філасофскую рэальнасць (“Гарох”, “Вецер”, “Воўк”, “Пчала” і іншыя). Славацкі паэт В.Клімачэк у зборніку “Карамелькі” дэманструе гульню са словам, прасочваецца ўзрастанне дынамікі мовы і адпаведна змяншэнне акрэсленасці і канкрэтнасці лірычнага героя.

Беларуская і славацкая паэзія канца XX – пачатку XXI стагоддзя эвалюцыянуе, што абумоўлівае наяўнасць пэўных зрухаў у рэалізацыі яе катэгорый.

Літаратура

1. Рагойша В.П. Паэтычны слоўнік / В.П. Рагойша. – Мн.: Бел. навука, 2004. – 576 с.
2. Эпштейн М. Что такое метареализм? Факты и предположения // Литературные манифесты от символизма до наших дней. - М.: Изд. дом «XXI век – согласие», 2000. – 607 с.

Барысюк Т. П. (Мінск)

ПОШУКІ БЕССМЯРОТНАСЦІ Ў ПАЭЗІІ І.БРОДСКАГА І У.КАРАТКЕВІЧА

Для аналізу гэтай актуальнай тэмы мы ўзялі самы апошні па часе зрэз іх творчасці – 80-90-я гады XX ст. – гэта фактычна апошнія пяць (для Караткевіча) і семнаццаць (для Бродскага) гадоў жыцця. У творах сучасных беларускіх і рускіх паэтаў на гэту тэму можна вылучыць пяць разнавіднасцей неўміручасці: культурна-гістарычная – праз творчасць і грамадскую дзейнасць, духоўная – праз любоў да свету і людзей, маральнае ўдасканаленне, біягенетычная – праз нараджэнне і выхаванне дзяцей, фізічная – як прага вечнай маладосці і доўгага жыцця наяве, як кругазварот рэчываў, сутачныя і сезонныя паўторы ў прыродзе, метафізічная – як жыццё пасля смерці ў іншай цялеснай абалонцы (рэінкарнацыя) або ў іншасвеце (рай, пекла).

Спачатку разгледзім аспекты **культурна-гістарычнага** вечнага жыцця ў згаданых аўтараў. Так, Уладзімір Караткевіч (1930-1984) сваім крэда лічыў: *Ёсць замест прыватнай неўміручасці — / Бессмяротнасць нацыі тваёй* [3, с. 394] — і ўсёй сваёй творчасцю даказаў гэта. *Той народ, у якім, можа, ўвеку ніхто не загіне…* [3, с. 384], – гэтага па-

максімалісцку жадаў паэт. Прычым ён марыў бачыць Беларусь свабоднай: *Хай лепей не будзе краіны, / Чым будзе краіна – без волі* [3, с. 384]. Аўтар быў пострамантыкам, і яго апантанасць нацыянальнай ідэяй можна растлумачыць словамі беларускага літаратуразнаўцы Т.К.Чабан: *Калі заходнееўрапейскі рамантызм быў перш за ўсё адкрыццём і ўзвелічэннем асобы, то рамантызм славянскі — народа, нацыі* [8, с. 21]. Самае галоўнае для У.Караткевіча — ствараць для Беларусі, у імя захавання беларускай гістарычнай спадчыны, не ганяючыся за сусветнаю славай: *Свет шчодры. / Свет мяне паўторыць... / Ну, а не свет, / дык Беларусь. — / Мне — досыць...* [3, с. 245]. Як вядома, жывая нацыянальная мова сведчыць пра існаванне нацыі. Паводле І.Бродскага (1940-1996), у большай ступені мае месца паэт як *средство существования языка*, чым паэт, які складае вершы дзеля пасмяротнай славы [2, с. 461], г.зн. пакуль будзе існаваць мова, яна будзе дыктаваць паэту радкі. Выходзіць, калі вечнае нацыянальнае слова, вечная нацыянальная паэзія, і, значыць, вечны сам народ.

“**Бессмяротнасць” і “паэзія**” — узаемазвязаныя паняцці, бо лірыка з яе філасофскай глыбінёй, музычнасцю, рытмічнасцю, запамінальнасцю, чароўным уздзеяннем на чытачоў, пафаснасцю, маральна-этычным падтэкстам — з усіх відаў літаратуры — мае найбольшы шанец на неўміручасць. Англійскі паэт-рамантык П.Б.Шэлі пісаў: *Паэзія дае бессмяротнасць усяму, што ёсць у свеце лепшага і найбольш прыгожага; /.../ Паэзія не дае загінуць хвілінам, калі на чалавека сыходзіць боства* [9, с. 285]. Так, незадоўга да сваёй смерці У.Караткевіч спадзяецца, што паэзія навечна захавае яго высокадухоўную беларускую сутнасць. Аўтар параўноўвае прыродную з’яву – усход і захад сонца – з жыццём і знікненнем чалавека і робіць выснову: *Я імгненне жыву, і памру на імгненне, / І у думцы і ў слове маім аджыву* [3, с. 395]. Трэба сказаць, што У.Караткевіча ўвекавечыла не толькі яго паэзія, але і проза, публіцыстыка, пераклады, – бо ўсё гэта ён стварыў для роднай Беларусі. У “Нобелеўскай лекцыі” І.Бродскі лічыць вартымі вечнага жыцця паэтаў Восіпа Мандэльштама, Марыну Цвятаеву, Роберта Фроста, Ганну Ахматаву і Уістэна Одэна [2, с. 450-451]. Аўтар высока ацэньвае *речи дар* [Г.Ахматавай. – Т.Б.] *в глухонемой вселенной* [2, с. 201] і, падобна Мэцью Арнольду, лічыць, што *нас выратуе паэзія* [2, с. 455]. У вершы “Гарэнне” паэт параўноўвае вобраз агню з хісткім полымем, у якім мы бачым метафару творчага гарэння, – з экспрэсіяй рухаў цела разгневанай прыгожай жанчыны. З гэтай метафары вынікае, што страсць – сродак паэтычнай неўміручасці: *Как ни скрывай черты, / но предаст тебя суть, / ибо никто, как ты, / не умел захлестнуть, / выдохнуться, воспрясть, / метнуться наперерез. /*

Назарею б та страсть, / воистину бы воскрес! [1, с. 458]. Апошнія два радкі адсылаюць нас да ідэі **рэлігійна-хрысціянскага ўваскрашэння**, якое таксама з'яўляецца разнавіднасцю бессмяротнасці. На думку І.Бродскага, не толькі слова імарталізуе, але і гліна (у гэтым ён блізкі да паэтычнай філасофіі Алеся Разанава): *Обожжённая небом, мягкая в пальцах глина — / плоть, принявшая вечность как анонимность торса* [2, с. 100].

З іншага боку, верагодна, рускі паэт гарачае каханне да прыгожай, яркай, эмацыйнай жанчыны лічыць сродкам, натхняючым на нараджэнне вечнага паэтычнага шэдэўра. У вершы "Я был только тем..." І.Бродскі падкрэслівае не толькі паэтастваральную місію высокага пачуцця да жанчыны, але і яго імартальную функцыю ў дачыненні да ёй навеяных вершаў: *Я был попросту слеп. / Ты, возникая, прячась, / даровала мне зрячесть. / Так оставляют след. / Так творятся миры. / Так, сотворив, их часто оставляют вращаться, / расточая дары* [1, с. 465]. Прычым аўтар лічыць **любоў вечным рухавіком** не толькі для чалавечага роду ў прыватнасці, але і для навакольнага свету ў цэлым: *Так, бросаем то в жар, / то в холод, то в свет, то в темень, / в мирозданьи потерян, / кружится шар* [1, с. 466]. Жыццё паэт метафарычна ўспрымаў як "форму часу" [6, с. 11] – менавіта так былі названы два тамы яго твораў, выдадзеныя ў Мінску ў 1992-м годзе.

Верш "Я памятник воздвиг себе иной..." самаіранічнага І.Бродскага напісаны ў 1962-м годзе, аднак, як і творы гэтай тэматычнай разнавіднасці іншых славутых аўтараў, уплывае не толькі на сённяшні рускі, але і на беларускі літаратурны працэс. Так, А.Хадановіч аналізуе гэты ім перакладзены верш разам з паэтычнымі "помнікамі" Квінта Гарацыя Флака, Аляксандра Пушкіна, Адама Міцкевіча, Сержа Мінскевіча і Шарля Бадлера [7]. У кнізе "Сэрца Бога — Беларусь" С.Патаранскі да свайго 30-годдзя ўзводзіць сабе некалькі помнікаў: у гарацыеўска-пушкінскай і шаўчэнкаўскай традыцыі. Тут аўтар размяшчае "Мой помнік XXI", пасля — свае пераклады адпаведных твораў Гарацыя, Пушкіна, Міцкевіча, Бродскага, пасля — верш "Мой помнік": *мой помнік — з Духу золата і срэбра..., І калі маю права Вечнасьці, то "Годнасьць" / хай стане лепшым надпісам на пыльнай / пліце над помнікам, што люд узвіжыць мне* [5, с. 46].

Матыў "паэты каханым дораць бессмяротнасць праз свае вершы" даволі распаўсюджаны. Спачатку патлумачым механізм увекавечання чалавека ці яго пачуцця. Паводле думкі расійскага паэта, літаратуразнаўцы і філосафа К.Кедрава, *у момант азарэння, натхнення і кахання чалавек успрымае ўвесь космас як сваё Я. Для мужчыны – гэта жанчына, для жанчыны – мужчына. Адносіны паміж мужчынам і*

жанчынай – гэта адносіны паміж чалавекам і космасам. Эрас звязвае адасобленае і становіцца лучным мосцікам – гарлавінай і пупавінай паміж смяротным і бессмяротным [4, с. 23]. Мы разумеем гэта так: натхнёны паэт, асабліва калі ён таленавіты і закаханы, тэарэтычна здольны напісаць неўміручыя творы. Так, лірычны герой У.Караткевіча ўдзячны каханай за кароткую незабыўную радасць ад узаемнага пачуцця, успамін пра які назаўсёды застанецца ў паэтычных радках: *Ты дала мне імгненнае шчасце, / Я табе даў за гэта — бяссмерце* [3, с. 275] (верш "Ў бездарожжа для тых, каму шчасціць..."). Караткевічаўскае *Ты – ніколі – мяне не забудзеш, / Ты мяне не пабачыш – ніколі* – алюзія на радкі А.Вазнясенскага. Так, "незабыўнасць", паводле У.Караткевіча, – вызначальны крытэрый сапраўднага кахання. Таму *і ў цемры магілы*, вырашае лірычны герой, *Ты забыць мяне будзеш не ў сілах, / І са мною... ніколі. Ніколі* [3, с. 275] – і вырашае звязаць з ёй свой лёс.

У рэчышчы пошукаў **духоўнай бессмяротнасці** У.Караткевіч у вершы "Разведчык" лічыў, што, нават калі ваяр памрэ ў баі з ворагам за вызваленне свайго народа, – *Але вечна тваім застаецца / Толькі тое, што ты аддаў* [3, 243]. Хоць гэты твор напісаны раней абранага намі перыяду (у 1969-м годзе), мы гэта двухрадкоўе з яго возьмем як яскрава выказанае аўтарскае творчае крэда. Гэтыя словы можна адрасаваць не толькі разведчыку, а ўсім, хто шчодра аддае плён сваёй працы (творчасць) і душы (любоў, каханне) людзям. Веліч і маштаб "аддадзенага" нашчадкі змогуць ацаніць паводле душэўных скарбаў "аддаўшага". Волат беларускай паэзіі, У.Караткевіч быў такі: *Тых, хто носіць небасхіл у сэрцы, / Нельга ні уджаліць, ні забіць* [3, с. 271]. Важкія ідэі, думкі нараджаюцца ў сумненнях, у пошуках, правяраюцца на ісціннасць тэарэтычна і практычна. Відаць, таму У.Караткевіч робіць выснову, што не трэба клясці ерэтыкоў: *Свет жывы – пакуль яны жывыя* [3, с. 288]. Бо дзякуючы іх сумненням у аксіяматычнасці догмы апошняя верыфікуецца і ў выніку прызнаецца ісціннай ці памылковай і далейшае развіццё навукі і культуры становіцца плённым, бо яго ідэйная аснова выверaная і трывалая.

Задумваючыся пра **доўгае жыццё** як больш рэальную альтэрнатыву **асабістай неўміручасці**, І.Бродскі скептычна ацэньвае ўзровень інтэлектуальнай дзейнасці і стан здароўя старога чалавека, відаць, не жадаючы ўбачыць сябе ў такім абліччы: *Те, кто не умирают, живут / до шестидесяти, до семидесяти, / педствуют, строчат мемуары, / путаются в ногах. / Я вглядываюсь в их черты / пристально, как Миклуха / Маклай в татуировку / приближающихся / дикарей* [2, с. 30]. Здаецца, што паэт баіцца не смерці, а бессэнсоўнага жыцця, і паэтычнае майстэрства аўтапартрэту апісвае як *способность не*

страшиться процедуры / небытия – как формы своего / отсутствия, списав его с натуры [2, с. 146]. І.Бродскі верыць у **фізічную неўміручасць**, што ён усё роўна застанецца на гэтым свеце як частка вечнага прыроднага кругазвароту: *Став ничем, человек – вопреки / пенью хора – во всём остаётся* [2, с. 217].

Такім чынам, У.Караткевіч выказвае ідэю неабходнасці дбаць найперш пра бессмяротнасць вольнай нацыі, чым пра ўласную, ідэю ўвекавечання дзякуючы высокамастацкай нацыянальнай паэзіі і доказным поглядам (насуперак недаверлівасці ерэтыкоў), ідэю вечнага жыцця каханай, апетай у вершы, і ўсяго аддадзенага высокадухоўным чалавекам. І.Бродскі лічыць, што неўміручасць выяўляецца праз вечную мову, якая дыктуе паэтам радкі, творчую страсць, увасабленне сваіх дасягненняў і індывідуальных рыс у вершы-“помніку”, незвычайную, знешне і ўнутрана, каханую-Музу, увасабленне рэчаў і людзей у гліне, уваскрашэнне Хрыста, любоў да свету і людзей, захаванне сябе як часткі вечнага прыроднага кругазвароту. Такім чынам, пошукі бессмяротнасці І.Бродскага і У.Караткевіча паспрыялі індывідуалізацыі мастацкага светапогляду гэтых аўтараў, іх ідэі і сёння, пасля іх фізічнай смерці, узбагачаюць рускую і беларускую філасофскую лірыку.

Літаратура

1. Бродский, И. Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 1. Стихотворения / И.Бродский. – Минск: Эридан, 1992.
2. Бродский, И. Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 2. Стихотворения, эссе, пьесы / И.Бродский. – Минск: Эридан, 1992.
3. Караткевіч, У. Збор твораў: у 8 т. Т. 1. Вершы, паэмы / У.Караткевіч. – Мінск: Маст. літ., 1987.
4. Кедров К. Энциклопедия метафоры / К.Кедров. – М.: Доос, Пахомова, 2000.
5. Патаранскі, С. Сэрца Бога – Беларусь: выбр. творы / С.Патаранскі. – Мінск: Кнігазбор, 2006.
6. Уфлянд, В. [Предисловие] // Бродский И. Форма времени: стихотворения, эссе, пьесы: в 2 т. Т. 1. Стихотворения / В.Уфлянд. – Минск: Эридан, 1992. – С. 6-12.
7. Хадановіч, А. “Засьпетыя на Гарацым. Тры стратэгіі будаўніцтва “Помнікаў” (Пушкін, Міцкевіч, Бадлер ды іншыя)” / А.Хадановіч // Arche-Skaryna. – 2001. – № 3 (17). – С. 73-84.
8. Чабан, Т.К. Крылы рамантыкі: Рамантычныя тэндэнцыі ў сучаснай беларускай паэзіі / Т.К.Чабан. — Мінск: Навука і тэхніка, 1982.
9. Шелли, П.Б. Защита поэзии / П.Б.Шелли // Зарубежная литература XIX века: Романтизм: Хрестоматия историко-лит. материалов: Учеб. пос. — М.: Высш. шк., 1990. — С. 260-289.

Вострыкава А. У. (Мінск)

ПЕСІМІСТЫЧНЫЯ МАТЫВЫ Ў ПАЭЗІІ ВІЛЕМА ЗАВАДЫ

Вілем Завада (1905-1982) нарадзіўся ў Астраўскім краі. Яго бацька, рабочы-металіст, загінуў у гады Першай сусветнай вайны. Паўгалоднае ваеннае дзяцінства, поўныя нягод гады вучобы ў гімназіі і на філасофскім факультэце Карлава ўніверсітэта – вось такі быў шлях Завады да першага зборніка, які ўжо сваёй назвай “Паніхіда” (1927) супрацьстаяў паэтысцкаму культу радасці і вяселля. Песімістычныя матывы ўласцівы ўсёй творчасці названага чэшскага паэта, аднак найбольш выразна яны ўвасобіліся ў першых трох зборніках: “Паніхіда”, “Сірэна”, “Дарога пешшу”. Менавіта яны і будуць у цэнтры ўвагі нашага даследавання.

Завада-паэт фарміраваўся ў гады панавання паэтызму. Уплыў яго паэтыкі відавочны на “Паніхіду” у прыхільнасці да метафар, у аслабленні лагічных сувязей паміж вобразамі, у вольных асацыяцыях. Сам жа характар вобразаў, тэматыка, агульная танальнасць зборніка былі іншымі. Пазней Завада зазначаў, што паэтызм, з аднаго боку, асляпляў і вабіў яго, а з другога, -- быў яму чыжы. Завада нарадзіўся ў Астраўскім краі, які быў зямлёй шахцёраў, і жыццярадаснае светаадчуванне, якое прапагандавалі паэтысты, ня мог з імі падзяляць. Як і паэтысты, Завада высока цаніў французкую паэзію – Ш. Бадлера, Г. Апалінэра, але яго не ўражвалі эксцэнтрычнасць дадаізма і сюррэалістычныя зонды ў падсвядомае. Ужо ў першым зборніку ён паказаў сябе паэтам, для якога важнае значэнне мае думка, духоўнасць. У яго вершах ажылі некаторыя традыцыі чэшскага сімвалізма, традыцыі О. Бржэзіны і А. Совы – зварот да “вечных” пытанняў пра жыццё і смерць, пра сэнс пакут.

Свет Завада ўспрымаў напоўненым бедамі і горам, ад якіх нельга нікуды схавацца. Гэта ўспрыняцце найбольш выразна перадаецца ў паэме “Паніхіда”, якая дала назву ўсяму зборніку. Паэма ўяўляе сабой мастацкі сінтэз і выражае светапогляд аўтара ў першы перыяд творчасці. На думку даследчыкаў, гэта адзін з вяршынных твораў Завады. Паэма мае падзагаловак ”Паэма меланхоліі”. Прысвячаецца яна В. Нэзвалу, у ёй прасочваюцца паралелі і адначасова спрэчка з паэмай “Дзіўны чараўнік” В. Нэзвала. У якасці эпіграфа да паэмы Завада выбраў словы Дантона *“Праўду! Горкую праўду!”* і двухрадкоўе Г. Апалінэра *“І ты п’еш спірт пякучы як жыццё боль / Твайго жыцця якое ты п’еш як алкаголь”*. Паэма пабудавана ў форме вольнага мантажа вобразаў і асацыяцый, якія спалучаюцца ўмоўным сюжэтам. Сюжэт жа ў тым, што лірычны герой беспаспяхова імкнецца вызваліцца ад моцнага ўнутранага

болю. Настрой паэта перадаецца ў карціне, якая адкрывае паэму: з вокнаў усіх дамоў горада ў памяць пра загінуўшых на вайне замест жалобных сцягаў вырываюцца паветраныя шары. Паэта пераследуе цяжкае пачуццё, народжанае гэтай грандыёзнай паніхідай. У паэме ёсць і матыў вечных метамарфоз, як ў "Дзіўным чараўніку" В. Нэзвала. Аднак Завада згадвае яго дзеля таго, каб аспрэчыць. Лірычны герой паэмы Завады хацеў бы быць смелым і паспяховым, як дзіўны чараўнік, але ён зусім інакш бачыць свет. Паэт не можа не адчуваць тужлівую дробязнасць жыцця. Погляд на свет, блізкі паэтысцкай праграме, увасабляе ў паэме каханая паэта. Завада ўключае ў паэму оду жаночым вачам. Але віхура прыгажосці і асалоды толькі на імгненне адцягвае ўвагу паэта. Не вабіць яго цудоўная прыгожая Францыя, куды кліча яго каханая. Ён марыць пра іншы ўтульны і ўсмешлівы край. Але такога краю не існуе ўвогуле. Вось такое адчуванне неўладкаванасці свету – асноўнае ў лірыцы Вілема Завады. Яно рэзка аддзяляе яго творчасць ад паэтызму і дае аснаванне для супастаўлення з іншай маладой чэшскай паэзіяй 1920-х гг. Аднак і ў параўнанні з пралетарскімі паэтамі ў Завады адсутнічае рэвалюцыйны задор. Рэвалюцыя з'яўляецца ў яго вершах толькі як саркастычны вобраз *"тысячагаловай медузы натоўпу"*, якую узнімае і накіроўвае прамова беспрынцыпнага аратара. Супрацьпастаўленне сучаснаму свету Завада гатовы шукаць хутчэй у народным рэлігійным пачуцці, якое ён аддзяляе ад афіцыйнай царквы, а таксама ў кульце самаахвяравання людзям, якое ён апявае ў розных вобразах святых пакутнікаў. У вершах чэшскага творцы акрэслена яскрава яго этычная пазіцыя: непрыняцце эгацэнтрызму, бесклапотнасці, безадказнасці. Лірыцы ўласцівы высокі маральны пафас.

У паэзіі Вілема Завады прысутнічае і сацыяльнае адчуванне рэчаіснасці. У першым зборніку "Паніхіда" яно складае лірычны падтэкст і абнаружвае сябе ў асобым характары пейзажаў і параўнанняў. У сэрцы паэта жыве вобраз беднага, але бясконца дарагога роднага краю. Разважаючы над прызначэннем паэзіі, Завада супрацьпастаўляе паэтысцкаму вобразу паэта-дзіўнага чараўніка, спрытнага акрабата, вясёлага клоўна – вобраз мудрага і сумнага шута. Дарэчы, зборнік "Паніхіда" сустрэў практычна аднадушнае прызнанне літаратурных колаў. Ё. Гора вітаў "Паніхіду" як "сапраўднае з'яўленне новага таленту, які прынёс асабісты вобраз свету і асабістую мэтанакіраваную лірыку" [1, с.4]. В. Нэзвал зазначыў, што "Паніхіда" Завады – гэта выключны дэбют па сваёй цэльнасці і індывідуальнасці" [1, с.5]. Літаратурны крытык А. М. Піша звязваў "Паніхіду" з уплывам дэкадансу і "тыповай каталіцкай метафізікай" [6, с.58]. У зборнік таксама ўвайшлі кароткія лірычныя вершы і цыкл "З рамана".

У цэлым можна казаць пра некалькі тэматычных колаў, у якія можна ўпісаць усе вершы першага зборніку. Перш за ўсё трэба вылучыць астраўскую тэму (верш “Родная зямля”). Астрава бачыцца паэтам як вясковы край, з аднаго боку, і як горны край, з другога. Пейзаж Астравы вызначаецца сучаснай прамысловасцю і шматлікімі шахтамі, якія раскіданы па гэтай зямлі. З сялянскім асяроддзем звязаны экспрэсіяніcцкі пададзеныя постаці жабракоў (верш “Жабракі”) і цэлы шэраг хвалюючых жаночых вобразаў. Другой значнай крыніцай тэм і матываў становіцца вялікі горад, які бачыцца чэшскаму паэту бясплодным, жорсткім. У гэтым жа ідэйна-эмацыянальным рэчышчы Завада піша пра сучасны твар пасляваеннай Еўропы (верш “Старая Еўропа”). Ён не крытыкуе сучасную яму рэчаіснасць, але гаворыць пра небяспеку для сваёй уласнай душы. Гэта тэма развіваецца і ў цыкле “З раману”, дзе аўтар спрабуе адшукаць сваё месца ў сучасным свеце, піша пра трагічны лёс паэта, які зазіраючы ў чужыя душы і жыцці, страчвае сваю асабістую. Завада імкнецца пранікнуць у корань з’яў і рэчаў, але тое, што ён бачыць, выклікае толькі горыч і смутак. Рэальнае жыццё, пад уздзеяннем якога нараджаецца паэзія Вілема Завады, у многіх вершах страчвае свае прадметныя, канкрэтныя абрысы. У “Паніхідзе” часта характэрнай сітуацыяй становяцца сон, ліхаманка, засынанне, дрымота. Менавіта ў такіх станах узнікаюць пэўныя вобразы і асацыяцыі. Завада востра адчувае глыбіню і драматызм жыцця, што нараджае адпаведныя настроі ў яго лірыцы. Да іх належыць адчуванне “выгнання з раю” (першапачаткова некаторыя вершы зборніка паэт вылучаў у цыкл пад назвай ”Зямля і рай”). У вершах перадаецца элегічны смутак па страчанаму адзінству чалавека і прыроды, развагі пра цывілізацыйную актыўнасць цэлых пакаленняў (верш “Лёс”). Драматызм чалавечага існавання прыводзіць Заваду і да маральнай праблематыкі. Паэзія лёгкая і элегантная яго не вабіць. У гэтым сэнсе яго можна параўнаць з другім чэшскім паэтам, Ф. Галасам, у прыватнасці, можна правесці паралель з яго першым зборнікам “Сэпіе”.

У зборніку “Сірэна” (1932) яшчэ больш нарастае сацыяльная насычанасць завадаўскай паэзіі. Найбольшае месца ў кнізе займаюць творы, якія апісваюць парок і распад увогуле, “нарывы” чалавецтва, якія пад пяром паэта набываюць амаль містычны характар. Завада шырока выкарыстоўвае біблейскія матывы і сам выступае то ў якасці прапаведніка, які ганьбіць грэшнікаў, то ў якасці адшчапенца, які каецца ў сваіх грахах. На сучаснікаў моцна паўздзейнічалі ноты адчаю, якія прагучалі ў зборніку. Чэшскі крытык А.М.Піша зазначаў: “Сірэна” вытрымана ў адной танальнасці дэпрэсіі і жаху перад жыццём. Адчуванне безвыходнасці і ўяўленні пра гібель, фаўстаўская пакутлівая

цяга да метафізічнага пазнання і смутак агнастыцызму; адчайная спроба знайсці сябе ў богe і балючая няздольнасць да веры, спірытуалісцкая нянавісць да матэрыі, неспаталімая туга па абсалюту, пакуты свету, які страціў бога, -- вось вытокі натхнення гэтай паэзіі, якая сваімі матывамі не адзін раз нагадае нам паэзію дэкаданса” [7, с.35].

У асобных вершах зборніка трэба адзначыць аўтабіяграфічныя матывы (“Маналог”, Запавет”). У першым вершы “Маналог” аўтар адкрывае чытачу гісторыю свайго сталення як паэта і чалавека: дзіцячыя сны і мары, юнацкае ўпаенне жыццём і паэзіяй, паступовае пранікненне ў ядро рэчаў, адчуванне марнасці чалавечага існавання. У далейшых вершах (“Настальгія” і інш.) аўтар канцэнтруецца на трагічных старонках чалавечай экзістэнцыі, на дэфармацыі ўнутранага жыцця (“З глыбінь”, “У пустыні”). Ён гаворыць пра сваю сувязь з некранутай прыродай і пра самарэалізацыю ў фізічнай працы (“Паэт і селянін”), пра здольнасць да наіўнай веры ў бога. Кантрастам падаецца жыццё вялікага горада. У некаторых вершах Завада дае проста карыкатуру на мадэрны горад і яго жыхароў. На думку паэта, горад з яго барамі і бульварамі, шматлікімі насельнікамі з’яўляецца паразітам і ўспрымаецца як процілегласць і прамысловаму краю, і земляробчай вёсцы. Гандлёвы агент становіцця ўвасабленнем д’ябальскай моцы на зямлі. Бачанне жорсткіх і негатыўных гарадскіх рэалій дасягае ў Вілема Завады памераў апакаліптычных міфаў. Такая стылізацыя дазваляе аўтару даваць маральны каментарый у сваіх вершах і шукаць магчымае выйсця. Зноў у цэнтры ўвагі астраўскі пейзаж, дэфармаваны сучаснай прамысловасцю. Значнае месца ў зборніку займае ваенная тэма: Першая сусветная вайна змяніла не толькі яе ўдзельнікаў, але і іх родных. Паэт змяшчае ў “Сірэне” таксама вершы на выпадак, інтымную і рэфлексійную лірыку, вершы пра прызначэнне паэта і паэзіі. У шасці апошніх вершах, аб’яднаных у раздзел “Эпілог”, зноў узнікае тэма расчаравання ў магчымасці рацыянальна пазнаць акаляючы свет і чалавечае сэрца.

Асаблівасцю паэтыкі згаданага зборніка з’яўляецца настойлівае імкненне Завады аднавіць у сваіх правах параўнанне (у прыхільнікаў паэтызму метафара – універсальны сродак адлюстравання рэчаіснасці). Можна адзначаюць шматлікія завадаўскія “як” , строгую размернасць верша. Узрастае і рытмічная арганізаванасць. Вобразная сістэма ўскладняецца ўжываннем матываў са свету сучаснай тэхнікі, хрысціянскай і антычнай міфалогіі. Шмат месца займае апісанне геалагічных працэсаў і катастроф, што звязана з тэмай астраўскага краю. “Сірэна”, на думку даследчыкаў (А.М.Піша, Ф.К.Шальда) была інспіравана паэзіяй Ш.Бадлера, дэкаданснай лірыкай, сімвалістамі. Услед за імі Вілем Завада дэфармаваў свет так, каб яскравей выступала

яго супярэчлівасць і крызісныя праявы сучаснай рэчаіснасці. З чэшскіх паэтаў хочацца ўзгадаць О.Бржэзіну, які, несумненна паўплываў на паэтыку гэтага завадаўскага зборніка.

Новы зборнік “Дарога пешшу” убачыў свет у 1937 г. Ён уяўляе сабой спелую і цалкам выпакутаваную лірыку. Паэт адчувае надыходзячую катастрофу, якая ўжо набывае больш рэальныя абрысы. Зборнік можна лічыць гімнам роднаму краю. У кнігу ўвайшлі розныя па тэматыцы і настрою вершы. Галоўная думка паэта ў тым, што трэба пешшу ісці па сваёй краіне, пільна ўглядацца ў яе жыццё і выстаяць супраць усяго. Першы раздзел зборніка складаюць карціны астраўскага краю: “Астрава”, “Камяністая зямля”, “Скала, якая блукае”. У зборніку назіраецца пэўная пераклічка з лірыкай П.Безруча, песняра Сілезскага краю. Усе часткі зборніка ўяўляюць сабой ў Завады гісторыю Астравы. Ён распавядае пра яе мінулае і магчымае будучае.

Астраўскі пейзаж у Завады даставерна жывапісны, дэталёвы, з яскравай сацыяльнай нотай. У наступных раздзелах Завада адыходзіць ад сацыяльнай манументальнасці і звяртаецца да камернай, прыглушанай лірыкі. Завада ў чарговы раз праявіў сябе як пясняр глыбокіх, моцных, але не яскравых пачуццяў. Ён не апявае прыгожых святаў альбо бурныя страсці, як гэта рабілі паэтысты. Зноў у зборніку дамінуюць матывы трывогі, няяснага непакою, горычы. Зборнік завяршае паэма “Дарога пешшу”. Паэт вырашае аставіць “механічныя цуды” – цягнікі, самалёты, аўтамабілі – і ісці пешшу па жорсткіх шляхах і тропах роднага краю. Трэба вылучыць яскравую патрыятычную танальнасць вершаў. Лірычны герой імкнецца зліцца з зямлёй, са светам, універсумам.

Такім чынам, можна зрабіць выснову пра дамінаванне песімістычных матываў у лірыцы 1920-1930-х гг. у чэшскага паэта Вілема Завады, што знайшло ўвасабленне як ў ідэйнай, вобразнай сістэмах, так і ў агульнай танальнасці яго вершаў.

Літаратура

1. Závada V. Básnické dílo. T. 1-5. Praha, 1972-1979.
2. Závada V. Beze jmena. Výbor z věršů. Praha, 1970.
3. Závada V. Hořké milování. Praha, 1982.
4. Závada V. Kdo z básní zachází. Praha, 1975.
5. Závada V. Můj hlas: Výbor z poezie. Praha, 1981.
6. Píša A.M. Třícátá léta. Kritiky a státi. Praha, 1971.
7. Píša A.M. Dvacátá léta. Kritiky a státi. Praha, 1969.

Зезюлевич А. В. (Гродно)

СЮЖЕТ О КРЫСОЛОВЕ В РАССКАЗЕ В. КОРОТКЕВИЧА «КОРНЕЙ – МЫШИНАЯ СМЕРТЬ»

Феномен вечных сюжетов, представляющих собой устойчивые повествовательные структуры, «актуализируемые мировой литературой и функционирующие в неограниченном пространственно-временном континууме» [1, с.22], вызывает всё больший интерес у современных исследователей. В частности, литературоведы пытаются найти ответ на вопрос: в чем «секрет живучести» вечных сюжетов в литературном процессе? Ю.С. Степанов считает, что к литературному развитию оказываются способны сюжеты, «несущие в своей фабуле загадку или вопрос <…>, семантически не полностью определенные» [6, с.19], а, следовательно, семантически гибкие и многоплановые, порождающие множество вариантов посредством реализации в творчестве разных авторов.

Загадка вечного сюжета может быть объяснена и амбивалентностью ситуации и/или образа, составляющих основу фабулы. В.П. Руднев называет подобные повествовательные конструкции *эпистемическими*. С точки зрения ученого, возникновение такого типа вечных сюжетов в литературе «имеет место вследствие возможности в референтно непрозрачных контекстах пропозициональных установок приписывать одному и тому же суждению противоположные значения истинности, или, напротив, – возможности одно и то же значение истинности приписывать разным суждениям» [4, с.129].

К числу эпистемических сюжетов можно отнести и сюжет о гамельнском Крысолове, возникший в немецком средневековом фольклоре. Фабула предания о чародее-музыканте, который игрой на чудесной флейте сначала изгоняет из города крыс, а затем уводит детей, базируется на архетипической оппозиции «свой»/«чужой» и состоит из двух зеркальных ситуаций увода с использованием волшебного средства. Однако, с точки зрения горожан, Крысолов, играющий на флейте, первоначально выступает как *герой-спаситель*, избавляющий Гамельн («свое» пространство) от крыс-чужаков, а затем – как *вредитель*, который обманом уводит детей из «своего» мира в «чужой», неизвестный и враждебный им (по одной из версий предания, дети, последовавшие за чародеем, попадают в ад; по другой – тонут в реке Везер). При этом сам Крысолов не принадлежит ни к одному из миров – он приходит в Гамельн из *ниоткуда* и исчезает в *никуда*.

Образ Крысолова прочно закрепился в мировом литературном процессе и является «персонажным» концептом (термин Н.В. Володиной), репрезентирующим всю сюжетную схему предания. В нем, так же, как и во всей фабуле, заложена семантическая амбивалентность, что проявляется не только на уровне функций, которые выполняет персонаж, но и на уровне его внешнего описания. Согласно разным версиям гамельнского предания, либо никто из видевших чародея не может составить его точный словесный портрет, либо Крысолов приходит в город одетым в разноцветное пёстрое одеяние Иногда «пестрота» героя отражается и на его номинации: в английском языке немецкому слову “Der Rattenfänger” соответствует сочетание “The Pied Piper”, что дословно можно перевести как «полосатый (пёстрый) дудочник». Неоднородная расцветка костюма Крысолова, а тем более пестрота, выраженная в его имени, – это свидетельство многоплановости возможных трактовок, заложенных в самом образе, поскольку, в соответствии с законом фольклорного сюжетосложения, «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [7, с.223].

Одним из условий бытования вечных сюжетов в литературном процессе является их трансформация (иначе мы имеем дело с пересказом). Трансформация всегда обусловлена тем историческим временем, той культурной ситуацией, в которой живет автор: «в художественном произведении … всегда присутствуют дискурсы, априорно авторитетные и значимые для его демиурга, они, возможно, составляют сверхличное в структуре творца, но они ему тоже принадлежат, они им присвоены, они участвуют в организации узлов связности, и их ансамблю автор тоже дает свое имя» [5]. Вероятность трансформации увеличивается, если вечный сюжет, к которому восходит произведение, не принадлежит культуре и/или эпохе, в которой живет автор указанного текста, так как семантика литературы имеет, согласно утверждению Г.К. Косикова, «*социокультурную (курсив автора. – А.З.)* природу <…>. Обычная трудность в усвоении … сюжета, пришедшего из чужой культуры или эпохи, – это неспособность проникнуть в систему свойственных им мотивировок, а отсюда – либо отвержение такого сюжета как нелепого, либо чаще всего, переосмысление его по канонам собственных культурных моделей <…>» [3, с.226].

Большое влияние на трансформацию какого-либо вечного сюжета оказывают значимые, магистральные темы воспринимающей его национальной литературы. Чаще всего магистральные темы литературы

тесно связаны с эпохой и культурно-исторической ситуацией. Так, например, для белорусской литературы второй половины XX века одной из центральных тем становится тема Великой Отечественной войны. Именно в этот контекст вписывает западноевропейский сюжет о Крысолове В.С. Короткевич, трансформируя историю о гамельнском музыканте в рассказе «Корней – мышиная смерть» (1961).

В произведении В.С. Короткевича сюжетная канва средневекового предания претерпевает значительные изменения, однако многие сходства с первоисточником очевидны. Во-первых, повествователь (рассказ написан от первого лица) упоминает «вядомую кнігу пра клятчастага флейтыста з горада Хэмліна[9]» [2, с.210], подаренную ему в детстве отцом.

Во-вторых, главный герой рассказа, бездомный крысолов Корней, напоминает гамельнского волшебника внешне: «Чалавек гэты быў худы, з сухім і доўгім тварам, на тонкіх вуснах якога заўжды сядзела … таемная ўсмешка <…>. За спіною торба, у руках доўгі і моцны кій, *куртка і нагавіцы ўсе ў рознакаляровых лапіках (здесь и далее курсив наш. – А.З.)* <…> І толькі дзеці любілі яго, як яны заўсёды любяць *тое, што неподобна на звычайнае жыццё*»[10] [2, с.209-210]. Разноцветный наряд Корнея, связь с детьми и бродяжнический образ жизни, – всё это роднит героя с немецким Крысоловом.

Для борьбы с грызунами Корней не использует дудочку, но прибегает к магическим средствам – читает старинный заговор. Однако, как и в случае с использованием музыкального инструмента, волшебство оказывается обманом: на самом деле Корней незаметно подкладывает в крысиные норы сильный яд – костолом-траву, или чернокорень лекарственный (cynoglossum officinale) [2, с.211]. Разоблачение значит для героя потерю заработка и голодную смерть, поэтому Корней бережно хранит свой секрет.

Для жителей маленького городка, где происходит действие рассказа, Корней является чужим, но постепенно он становится неотъемлемой частью жизни горожан и даже объектом городских сплетен и пересудов: молва приписывает ему связь с вдовой Стучевской и, более того, Корнея считают отцом Янки, сына вдовы [2, с.211]. Со

[9] «Известную книгу про клетчатого флейтиста из города Хемлина» *(здесь и далее перевод с белорусского наш. – А.З.).*

[10] «Человек этот был худой, с сухим и длинным лицом, не токих губах которого всегда сидела … таинственная улыбка. <…> За спиной сумка, в руках длинный и крепкий посох, *куртка и штаны все в разноцветных заплатках* <…>. И только дети любили его, как они всегда любят *то, что непохоже на обычную жизнь*».

временем сами герои начинают верить в эти слухи, и Стучевская разрешает Корнею жить в бане на ее участке, а крысолов, в свою очередь, начинает заботится о янке как о родном сыне. на уровне архетипа связь с вдовой и обретение сына может означать вступление в род, в конкретный социум, а, следовательно, и переход из «чужого» пространства в «свое». но переход героем рассказа осуществляется не полностью: корней живет в бане – нечистом месте, где, согласно восточнославянским поверьям, обитают демонические существа. цель Корнея – стать полноправным членом общества – реализуется в тексте через мечты героя о собственном доме, где он будет жить вместе с обретенной женой и сыном, и о собственном саде (известно, что локус «сад» в фольклоре противопоставляется локусу «лес» как культура и порядок хаосу, как «свое» пространство «чужому», т.е. желание главного героя стать «своим» дублируется).

Построить дом (точнее, перестроить и улучшить дом вдовы) и вырастить яблоневый сад Корнею удается перед Великой Отечественной войной. Но с началом оккупации и приходом в городок гитлеровцев ситуация изменяется. Немецкие солдаты, для которых крысолов «чужой» – автохтон и дегенерат [2, с.215], выгоняют его из дома, где устраивают штаб гестапо. Корней же получает разрешение жить в бане. С этого момента в рассказе начинается повторение ситуации перехода из «чужого» пространства в «свое». Как некогда крысолов не был «своим» для горожан-белорусов, так теперь он не стал «своим» для оккупантов. Но и полностью «чужим» и для первых, и для вторых он тоже не является, поскольку оказывает услуги по борьбе с грызунами, занимая тем самым некоторое промежуточное положение. И если для героя В. Короткевича самоопределение на оси «свой»/«чужой» становится целью, то для гамельнского Крысолова такая задача не ставилась вообще: в инвариантном фольклорном сюжете неопределенность образа пёстрого дудочника подчеркивается, становится залогом возможности последующих трансформаций.

Коренной поворот в сюжете происходит, когда Корней становится свидетелем жестокой карательной операции: «У тую ноч абурыўся ўвесь яго маленькі свет, дзе людзі жывуць, смяюцца над ім, плацяць яму грошы, дзе дзеці любяць яго, дзе пацукі баяцца касталом-травы»[11] [2, с.216]. После пережитого эмоционального потрясения Корней через вдову Стучевскую, выполняющую на этот раз роль связной, устанавливает контакт с подпольщиками (поностью дублируется мотив

[11] «В ту ночь восстал весь его маленький мир, где люди живут, смеется над ним, платят ему деньги, где дети любят его, где крысы боятся костолом-травы».

установления связи с родом, имеющий место в первой части рассказа) и под видом крысиного яда подкладывает в штаб гестапо взрывчатку, расправляясь с карателями.

Таким образом, В. Короткевич подвергает инвариантную фабулу предания редукции, исключая мотив увода детей из города, и трансформирует мотив борьбы с грызунами в мотив борьбы с фашистами. И крысы в фольклорном тексте, и немецкие захватчики в рассказе «Корней – мышиная смерть» олицетворяют собой разрушительное смертоносное начало, вносящее хаос в размеренную жизнь. При этом поступки гамельнского и белорусского крысоловов носят различную мотивацию: немецкий дудочник изгоняет крыс из города, рассчитывая получить награду, а затем уводит детей из мести за неоплаченный труд; Корней борется с крысами, надеясь стать полноправным членом общества, в котором живет, и уничтожает фашистов из чувства мести и ради спасения горожан. При этом Корней приносит в жертву самое дорогое – дом, возведенный собственными руками. Действия героя носят героическую окраску, могут быть названы подвигом.

Если отобразить передвижение Корнея по оси «свое»/«чужое» пространство, получится следующая схема:



Несмотря на бездомность в финале произведения, корней добивается своей цели – становится «своим» через совершение героического поступка.

Таким образом, В.С. Короткевич, обращаясь к вечному сюжету о гамельнском Крысолове, вписывает его в контекст Великой Отечественной войны и трансформирует фабульный инвариант в соответствии с белорусскими культурными доминантами. Тем самым автор разрабатывает новую плоскость интерпретации сюжета, ранее использовавшегося для решения совершенно других художественных задач – через обращение к сюжету о Крысолове традиционно раскрывалась тема роли искусства в жизни человека. Такой подход к сюжету был заложен немецкими романтиками в начале XIX столетия и воспринят авторами других национальных литератур.

Литература

1. Володина, Н.В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н.В.Володина. – Череповец: ГОУ ВПО ЧГУ, 2009. – 184 с.

2. Караткевіч, У. Карней – мышыная смерць // Збор твораў: У 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1988. – Т.2. – С. 209-219.
3. Косиков, Г.К. Структурная поэтика сюжетосложения во Франции / Г.К. Косиков // Современные методы анализа художественного произведения: Материалы научного семинара, Гродно 2-4 мая 2003 г. – Гродно: ГрГУ, 2003. – С. 207-261.
4. Руднев, В.П. Прочь от реальности / В.П. Руднев. – М.: Аграф, 2000. – 428 с.
5. Саморукова, И.В. О понятии «дискурс» в теории художественного высказывания / И.В. Саморукова // [Электронный ресурс]. – 2001. –Режим доступа: http://www.ssu.samara.ru/~vestnik/gum/2001web1/litr/200110603.html. – Дата доступа: 11.04.2007.
6. Степанов, Ю.С. В мире семиотики / Ю.С. Степанов // Семиотика: Антология / Сост. Ю.С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – С. 5-42.
7. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М.Фрейденберг. – М.: Издательство «Лабиринт», 1997. – 448 с.

Лиденкова О. А. (Гомель)

АНИМАЛИСТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЕ

Анималистическая символика играет достаточно значимую роль в жанре литературной баллады. Круг животных, которые упоминаются в балладных текстах, достаточно ограничен и их роль и значения, как правило, заимствуются из фольклора, вследствие чего их образные характеристики оказываются устойчивыми и мало подвергаются авторской модификации.

Распространенным приемом является использование анималистической символики для характеристики героя. Презрение к предателям и преступникам в балладе показывается через то, что их тела оставляются на растерзание хищникам: «The Dirge of Wallace» Т. Кемпбелла, «Eleu Loro», «The Fire-King» В. Скотта: *«And the eagles were gorged with the infidel dead»* [1]. В балладе В. Скотта «Cadyow Castle» погоня за убийцей сравнивается с охотой на волка. В балладе «The Battle of Sempach» два рыцаря пытаются убить перевозящего их рыбака Ханса, когда то поворачивается к ним спиной. Однако в результате неудачной попытки оба пассажира оказываются в воде, а Ханс, рассказывая о происшедшем, говорит, что поймал утром двух рыб (то есть рыцарей). Их серебряная чешуя стоит дорого, сами же они не стоят ни гроша: *«Their silver scales may much avail, Their carrion flesh is naught»* [2].

В фольклорных текстах сражение между двумя могущественными противниками может принимать вид поединка животных. Этот же прием заимствуется авторами баллад. Пример подобной ситуации представлен

в той же балладе В. Скотта, когда война между странами описывается как схватка между львом (Австрией) и быком (Швейцарией). Причина же военного конфликта символически представлена в жалобе на чужеземцев, пришедших доить чужих коров: *«The heifer said unto the bull, «And shall I not complain? There came a foreign nobleman To milk me on the plain»*. Абстрактные понятия воплощаются в образах животных сравнительно редко, редким исключением можно считать «the black scorpion Care» из «The Pauper's Funeral» Р. Саути.

Одним из наиболее значимых в жанре является образ коня, символа доблести, славы, богатства. Он часто приобретает мистические черты, как, например вещий конь, который предсказывает будущее. Предостережение часто выражено не прямо, но через детали: конь пугается, отказывается идти туда, где подстерегает опасность: «Бекеш» Я. Чечота. Конь, особенно сивый или белый, является проводником в потусторонний мир: «Яга» С. Городецкого. Возможно, этим объясняется связь этого образа с символикой смерти. В балладных текстах конь часто является причиной гибели хозяина или погибает вместе с ним, оставаясь его спутником и после смерти: «Ваяк» Я. Купалы, «Сраженный рыцарь» А. Пушкина. В балладе «Вещий Олег», основанной на легенде из «Повести временных лет», появляется образ конского черепа, который в славянском фольклоре также ассоциируется со смертью. В балладе Н. Гумилева «Всадник» герой гибнет, не сумев совладать с испуганной лошадью. В данном случае конь воплощает силу животных природных инстинктов, которые с приходом ночи одерживают верх над всадником, то есть разумом и сознанием.

Олень или лань – еще одно животное, которое в балладе становится посланником из иного мира, посредником и проводником. Его символика, как и значение уже описанных образов, также заимствуется из фольклора. И в славянской, и в кельтской мифологии, к которой обращались авторы литературных баллад, существовали представления о богах, принимающих облик оленя. В христианстве олень – символ души, церкви и даже Христа. В результате, в балладном жанре этот образ оказывается прочно связан с семантикой божественного, трансцендентного, показателем чего становится его белый окрас. В балладе И. А. Бунина белый олень становится помощником героя, говорит человеческим голосом и исполняет заветное желание: *«Стану, Олень, на дворе я с утра, Златом рогов освечу полдвора, сладким вином поезжан напою, Всех особливей невесту твою* [3, с. 445]. В этом тексте заметно влияние именно христианской символики. Золотые рога – показатель царственности, а первое чудо Христос совершил, как известно, на брачном пиру в Кане Галилейской,

где превратил воду в вино. В первой части баллады в сцене охоты на белого оленя можно увидеть отражение легенд, подобных истории св. Евстахия и св. Губерта.

В балладах В. Скотта «Thomas the Rhymer» и «Alice Brand» отражено фольклорное поверье, что белые олени являются домашними животными эльфов: *«Or who comes here to chase the deer, Beloved of our Elfin Queen?»* [4]. Поэтому они становятся проводниками, которые позволяют герою пересечь границу реальности, подобно паре белых оленей из баллады «Thomas the Rhymer».

В другой балладе Скотта «The Wild Huntsman» безрассудная погоня за белым оленем приводит героя к гибели. В данном случае встреча с этим животным становится испытанием, не выдержав которого, человек погибает. Сам образ оленя здесь более сложен и в нем заметны как фольклорные, так и христианские влияния. В центре сюжета, как уже было сказано, погоня за необычным зверем, которая проходит в несколько этапов. На каждом из них образ животного и само преследование дополняется новым значением. Охота начинается в праздник, день, который следует посвятить делам милосердия и молитве. Так что само это действие уже является нарушением: *«And, calling sinful man to pray, Loud, long, and deep the bell had toll'd: But still the Wildgrave onward rides»* [5]. Звону церковного колокола граф Уайлдгрейв предпочитает звук охотничьего рога. Здесь, как и принято в жанре, автор оставляет намеки на характер развязки, так, пение рога называется «knell», словом, которым обычно обозначают похоронный звон: *«Cease thy loud bugle's changing knell».* Вскоре к охоте присоединяются два всадника: один скачет справа на белом коне, другой же слева на черном. Таким образом, герой ставится в положение выбора между добром и злом, жизнью и смертью. Сама же охота становится путем к этому выбору. Всадники дают герою советы: один – прекратить шум преследования ради гармонии хорала, другой – оставить книги и мистику «бормочущим монахам». Граф склоняется ко второму и решает, что ему ни к чему петь и молиться с «благочестивыми глупцами»: *«With pious fools go chant and pray»*, после чего на его пути и встречается белый олень. Этот образ объединяет в себе несколько значений. В кельтском фольклоре считалось, что он появлялся при нарушении какого-либо табу. В религиозном искусстве олень - символ не только души, но духовной жажды. Таким образом, олень – это устремление души к Богу, которое герой гонит от себя и пытается убить. В средневековых легендах встречаются сюжеты об охоте, где под преследуемым оленем подразумевался Христос, гонимый язычниками. В то же время, погоня дает герою отсрочку, в полной мере раскрывает его

характер и предоставляет возможность еще раз подумать о приоритетах. И действительно, герой одержим погоней, словно речь идет о жизни и смерти: *«live who can, or die who may Still, «Forward, forward!» on they go».* Всадники въезжают на крестьянские поля. С этого момента тема охоты приобретает еще один смысл, где охотник – убийца и угнетатель, а олень – стереотипный образ невинной жертвы. Преследуемая добыча как бы вбирает в себя образы сироты, вдовы, пастуха, крестьянина, чьи жизни и благополучие сметают на своем пути граф и его спутники. В английской литературе образ охоты в подобном значении использовал, например, Шекспир в своих трагедиях «Юлий Цезарь» и «Макбет».

Последним препятствием на пути Уайлдгрейва становится жилище отшельника. Здесь звучит и последнее предупреждение герою, ему дается еще один шанс остановиться и оценить свои поступки: «Forbear with blood God's house to stain». Лишь после того, как герой многократно выбирает зло и отвергает предложенную возможность покаяния, наступает развязка: граф превращается в призрак и обречен скитаться по лесам, преследуемый дикой охотой.

У Я. Купалы заметным сквозным символом является волк: «Воўк» (1910), «Зазімак» (1908-1910), «Ваўкалак» (1911). Это несчастное, бездомное и одинокое существо, в описании которого автор использует выражения «выбрыў», «Зубам ляскоча аб зуб». Этот образ неизменно окружает пустота, дремлющая, сонная, словно неживая природа: *«Ціха скрозь, як у магіле!», «Пустка удоўжкі і ўшыр/ Пустка ушыркі і ўдоўж»* [6, с. 181]. Бесплодным и безответным остается волчий вой «*сярод дрэмлючых ніў*», на который откликом становится «дзікі рогат» эха. Все эти характеристики сближают волка с людьми – героями других баллад поэта – одинокими и страдающими в этой жизни. Животное в данном случае – это словно собирательный образ безвестных людей, а его вой, который *«Як бы на суд каго зваў»* можно интерпретировать как вопрос о причине земных страданий человека. Ответа герой не получает, слышно лишь эхо, *«толькі не віўся ў ім жаль…Рэха праклящце нясло».* В «Зазімке» эхо волчьей думы *«…да вёскі даляцеўшы, Задрыжэла ў частаколе»*, словно звуча в унисон с думами других «беспрытонных» и горем человека [6, с. 223]. Образ же оборотня из «Ваўкалака» – это скорее символ извечного человеческого страха, который *«Не кеміць ні крыўды, ні жалю»* и из века в век порабощает людей: *«Падданых з'ярміў ён мільён».* И этот страх неуничтожим, поскольку человек отказывается противостоять ему: *«Сто ўспелі праўд новых спаганіць – Ніхто ваўкалака не змог»* [6, с. 223]. Причина же несчастий – оборотень, человек, ставший зверем. Таким образом, в балладе создается модель

общества, в котором главным врагом людей являются такие же люди, но забывшие о том, что значит быть человеком.

Таким образом, символика животного мира в балладном жанре за редкими исключениями отличается высокой степенью повторяемости в текстах и достаточно универсальна по своему характеру у авторов, принадлежащих к одной культурной традиции. Однако в балладах разных стран предпочтение отдается разным группам анималистических символов, что обусловлено культурной средой и спецификой национальной мифологии, из которой в первую очередь заимствуются образы.

Литература

1. Scott, Walter. The Fire-King [Electronic resource] / Sir Walter Scott. – 2010. – Mode of access: http://www.walterscott.lib.ed.ac.uk/etexts/shortpoemsindex.html#imitations**.** – Date of access: 22.10.2010.
2. Scott, Walter. The Battle of Sempach [Electronic resource] / Sir Walter Scott. – 2010. – Mode of access: http://oldpoetry.com/opoem/53058-Sir-Walter-Scott-The-Battle-of-Sempach**.** – Date of access: 22.10.2010.
3. Бунин, И. А. Белый олень / И. А. Бунин // Воздушный корабль: Переводы / Сост. А. Г. Мурик, А. В. Парина. – М.:Правда, 1986. – 480 с.
4. Scott, Walter. Alice Brand [Electronic resource] / Sir Walter Scott. – 2010. – Mode of access: http://www.tam-lin.org/tales/tamlin5.html**.** – Date of access: 22.10.2010.
5. Scott, Walter. The Wild Huntsman [Electronic resource] / Sir Walter Scott. – 2010. – Mode of access: http://oldpoetry.com/opoem/53056-Sir-Walter-Scott-The-Wild-Huntsman**.** – Date of access: 22.10.2010.
6. Купала Я. Вершы. Паэмы. П’есы / Янка Купала ; [прадм. У. Гніламёдава]. – Мінск: Харвест, 2007. – 704 с. – (Бібліятэка Саюза пісьменнікаў Беларусі).

Мурзич Л. И. (Гродно)

ИЗУЧЕНИЕ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Русская поэзия конца XIX – начала XX в. – явление уникальное и многоплановое; период в три десятилетия неслучайно был назван серебряным веком. В это время русская литература, живопись, музыка, театр, опера, балет переживали интенсивный подъем. Это был Ренессанс русской культуры. Следует также заметить, что это было время преодоления позитивизма и увлечения идеалистической философией; последняя, как известно, оказала огромное влияние на эстетику и поэтику модернизма. Творческие поиски многих поэтов серебряного века были связаны с модернизмом, философскую основу которого

можно обнаружить в работах Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, И Канта, А. Бергсона, В. Соловьева. Несомненно, модернизмом не исчерпывается поэзия серебряного века. Ведь была еще живописная лирика реалиста И. Бунина, были поэты «вне групп», такие как М. Волошин и М. Цветаева, была поэзия пролетарская, новокрестьянская, сатирическая…

Серебряный век подарил нам много «хороших и разных поэтов». Многие из них чутко улавливали приближающиеся социальные катаклизмы. «Неслыханные перемены, нежданные мятежи» предсказал А. Блок. Характеристика XX века, данная поэтом в поэме «Возмездие», передает смятение чувств, переживаний современников А Блока, ожидание перемен и страх перед завтрашним днем. Человек XX века, по мнению А. Блока, переживал «сознанье страшного обмана всех прежних малых дум и вер…» [2, с. 231]. А еще было «отвращение от жизни и к ней безумная любовь, и страсть и ненависть к отчизне…» [2, с. 231].

Атмосфера того времени отражена в лирике, в судьбах поэтов серебряного века. Смелые эксперименты, взлеты и падения отличали поэтов того уникального времени. Они создавали новое искусство и сами жили по законам этого искусства. Для многих был важен принцип жизнетворчества. Была игра, были маски, был вызов, было эпатирование читателя…

Поэты серебряного века стремились постичь тайны Бытия, смысл человеческого существования. Они размышляли о жизни и смерти, о любви и природе, о поисках истины и назначении искусства. И, как верно было замечено М.Л. Гаспаровым, отошли от социальных и гражданских тем в сторону экзистенциальных. И в первую очередь это проявилось в поэзии русского символизма, понять которую студентам помогают новейшие работы русских и зарубежных исследователей (Л. Колобаевой, А. Ханзен-Леве, А. Пайман и др.). После ряда лекций, посвященных символизму и его представителям, мы знакомим студентов с программой СР и КСР. Она нашла отражение в «Практикуме по литературоведческим дисциплинам» [1], в заданиях хрестоматии «Русская поэзия» [2]. Наш опыт работы был представлен в ряде докладов на научных конференциях, а также в некоторых статьях [3].

При подготовке к семинарским занятиям (тематика их самая разнообразная: «Символизм: теория и практика», «Мотив одиночества в лирике поэтов-символистов», «В. Соловьев и поэзия русских символистов», «Продуктивные достижения русского символизма») студенты знакомятся с теоретическими статьями русских символистов, читают их поэзию, выполняют ряд проблемно-поисковых заданий. Обратившись к справочной литературе, используя фонды библиотек и

ресурсы Интернета, студенты сами моделируют информационный поток. Преподаватель всегда может скорректировать выбор источников. Можно при выполнении некоторых заданий предложить работу в группах. Нами предлагались задания для групп (2-3 человека) при изучении символизма: «Презентация новейших монографий о символизме», «Хронотоп в лирике символистов», «Библейские образы и мотивы в поэзии символистов», «Поэты-символисты в воспоминаниях современников», «Русские символисты-переводчики зарубежной поэзии», «А. Блок – поэт контраста» и др. В последние годы мы стали больше внимания уделять интегрированным занятиям. Большая самостоятельная работа студентов предшествует проведению семинарского занятия «В. Соловьев и поэзия символистов». Участниками разговора на таких занятиях должны быть философы и литературоведы (можно пригласить 1-2 преподавателей кафедры философии; можно разделить группу на «литературоведов» и «философов»). В центре внимания студентов – творчество Андрея Белого, Александра Блока и оказанное на них влияние В. Соловьева. Студенты анализируют стихотворения Белого и Блока, размышляют о теургической концепции искусства. После подобных занятий ответ на вопрос «Стихи о Прекрасной Даме» А. Блока и воплощение в них идей В. Соловьева» звучит убедительно и аргументировано.

Продуктивной бывает работа по изучению творческих связей русских и французских символистов, при этом внимание уделяется и проблеме перевода. Такие задания у нас получают студенты, владеющие французским языком, интересующиеся Францией и французской культурой. При распределении заданий мы, конечно же, учитываем интересы студентов, осуществляем индивидуальный подход. Так, поклонники флоры получают задание составить антологию «Цветы в лирике русских символистов». Поклонники музыки А. Скрябина готовят о нем реферат. Знатоки живописи объединяются в группу по подготовке проекта «Живопись серебряного века». Задания «настраивают» студентов на исследовательскую работу, в результате появляются оригинальные доклады для научных конференций. Исследование некоторых проблем студенты потом продолжают в своих курсовых и дипломных работах.

Изучая поэзию русских символистов (здесь много достойных имен), студенты убеждаются в том, что символизм не был явлением однородным. В творчестве его лучших представителей они увидят и неприятие жизни, и разочарование в ней, и «тоску неясную о чем-то неземном», и мечты, и намеки, и прозрения… Устремленность в запредельное, интуитивное постижение мира сможет увидеть только тот

читатель элитарной символистской поэзии, который активно будет изучать тексты этих магов, теургов, пророков… Понять «тайнопись неизреченного», истолковать символику, услышать «музыку стиха» дано подготовленному читателю. В Хрестоматии [2] мы предложили вопросы и задания по творчеству каждого поэта. Студенты готовят рефераты, составляют антологии, пишут сценарии литературных вечеров и гостиных. Мы предлагаем им также подготовить (с учетом новейших технологий) конспекты уроков по литературе. Данные виды работы и есть проектная деятельность студентов. Проект выполняется индивидуально или в группе, обязательной является защита проекта. Так, при изучении поэзии символистов студенты готовили рефераты «Музыка стиха в лирике К. Бальмонта», «Вечные темы в лирике З. Гиппиус», «Символика солнца в поэзии К. Бальмонта и Андрея Белого» и др. Весьма продуктивной, на наш взгляд, является самостоятельная работа студентов при подготовке поэтических антологий. Студенты знакомятся с большим корпусом текстов, делают отбор их с учетом избранной темы. Заглавия антологий предлагаются самые разнообразные: «Урбанистическая лирика поэтов-символистов», «Сонет русских символистов», «Роза в поэзии русских символистов», «Мотив одиночества в лирике В. Брюсова, Ю. Балтрушайтиса, Д. Мережковского» и др. Студенты пишут вступительную статью, оформляют свою антологию, иногда в ней выделяются тематические разделы. Несомненно, при выполнении данного задания важен творческий потенциал студента. Каждый активно проявляет себя в процессе поиска, в процессе познания.

Практикуем мы и написание эссе; здесь «я» студента проявляется еще более зримо. Темы предлагаем самые разные: «Мой А. Блок», «Мое открытие И. Анненского», «Талантлив ли символист В. Брюсов?»

Изучение поэзии русских символистов мы неоднократно завершали диспутом «Продуктивные достижения символизма». Диспут удается провести с активной, хорошо подготовленной аудиторией.

На занятиях, посвященных русскому акмеизму, обращаемся не только к поэзии Н. Гумилева, О. Мандельштама и А. Ахматовой, но и к стихотворениям М. Кузмина, С. Городецкого, Б. Садовского. Теория и практика русских акмеистов изучается студентами при чтении теоретических статей и стихотворений, при выполнении индивидуальных заданий. Увидеть еще раз «подлинность, невыдуманность чувств» у А. Ахматовой студенты смогут, производя сравнительно-сопоставительный анализ лирики А. Ахматовой и Б. Садовского. Исповедальную нацеленность ахматовской поэзии с ее романным размахом постигают студенты, выступая в необычной роли:

«Представьте, что вы решили поставить фильм по одному из стихотворений А. Ахматовой. Напишите свой сценарий» [2, с. 237]. Изучая творчество О. Мандельштама, студенты пишут рефераты «Урбанистическая лирика О. Мандельштама», ««Тоска по мировой культуре» в поэзии О. Мандельштама» и др., студенты готовят антологии «Памятники архитектуры в лирике О. Мандельштама», «Вечные образы в поэзии О. Мандельштама». Подобные задания дают студентам возможность понять О. Мандельштама как поэта глубоких культурно-символических ассоциаций, как поэта-философа.

Творчество поэтов-футуристов наши филологи изучают в контексте живописи. Поэтому проекты «Футуризм в поэзии и живописи», «Словесная живопись Е. Гуро» и др. пользуются успехом у студентов. Вызывает особый интерес поэзия В. Каменского, В. Хлебникова. Узнать побольше о судьбе В. Хлебникова, понять его поэзию стремятся после лекции многие студенты. И тематика проектов, которые мы предлагаем, самая разнообразная: «Презентация новейших работ о великом будетлянине», «Будущее в лирике В. Хлебникова», «Цветопись и звукопись В. Хлебникова», «Числа в произведениях поэта В. Хлебникова». Активно изучают филологи проблему словотворчества в лирике футуристов. Неологизмы В. Хлебникова, Каменского, Маяковского выписываются, сравниваются, запоминаются. Размышляя о новаторстве В.В. Маяковского, мы прослеживаем эволюцию его лирического героя, показываем присутствие в его ранней лирике мотивов одиночества, страдания, акцентируем внимание студентов на актуальном звучании многих стихотворений поэта. Задания, которые получают студенты для самостоятельной работы, связаны с доказательством мысли об уникальности В.В. Маяковского. Предлагаются рефераты: «Новаторство В.В. Маяковского в области рифмы и ритма», «Словотворчество В. Маяковского». Студенты пишут эссе «Мой Маяковский», «О разных Маяковских». Знакомим студентов с современными поэтами-авангардистами, пытаемся увидеть в их творчестве продолжение традиций русского футуризма (так, студенты изучают поэзию ДООС). Неоднократно начинающие поэты из студенческой среды после изучения творчества футуристов приносили на занятия собственные стихи, в которых явно было влияние русских «будетлянинов».

В курсе «Истории русской литературы конца XIX – начала XX века» знакомятся студенты и с лирикой М. Волошина, в творчестве которого – слияние дара поэта и художника; читают самые ранние стихотворения М. Цветаевой.

Русская поэзия представлена не только именами признанных мастеров поэтического Олимпа, но и менее известными поэтами, чье творчество сегодня возвращается из забвения. В сознание современного филолога активно входят Черубина де Габриак, Е. Гуро, Божидар, Саша Черный и др. Те, кто выдержал испытание временем, активно изучаются нашими студентами. Многие поэты серебряного века, как верно заметил О. Мандельштам, «не на вчера, не на сегодня, а навсегда».

В Хрестоматии «Русская поэзия» [2] мы предложили вопросы и задания по творчеству поэтов серебряного века. В конце раздела мы дали вопросы и задания обобщающего характера. Включаем их в данную статью как дополнение к вышесказанному.

Вопросы и задания к разделу

1. В чем вы видите уникальность поэзии серебряного века?
2. Как соотносится в вашем представлении романтическое и символическое мировидение?
3. Цикличность – одна из отличительных черт русской поэзии серебряного века. Назовите известные вам циклы стихотворений А.Блока. Проанализируйте одно из стихотворений цикла «На поле Куликовом». Как представлено здесь прошлое и будущее России?
4. О.Мандельштам отметил свойственную акмеистам «тоску по мировой культуре». Докажите, обратившись к текстам предложенных в Хрестоматии стихотворений, что это высказывание имеет отношение и к лирике других поэтов. Отберите тексты для небольшой антологии «Тоска по мировой культуре».
5. Какие мотивы доминируют в лирике русских символистов? Прочитайте небольшой фрагмент из книги А.Ханзен-Леве «Русский символизм. Система поэтических мотивов» (СПб., 1999. – С.91-95) и докажите, что мотив одиночества встречается не только в лирике символистов.
6. В стихах каких поэтов вы обнаружили библейские образы и мотивы?
7. Какие экзистенциальные темы нашли отражение в лирике серебряного века? Аргументируйте свой ответ.
8. Изложите предпочтительную для вас трактовку термина «лирический герой». Покажите своеобразие лирического героя одного из поэтов-символистов.
9. Подготовьте аргументированный ответ на вопрос «Музыка стиха К.Бальмонта».
10. Назовите стихотворения русских поэтов серебряного века, в которых встречаются музыкальные образы. Попытайтесь объяснить это явление. Проанализируйте стихотворение И.Анненского «Старая шарманка». Какова основная мысль этого стихотворения?

11. Подготовьте сообщение «Фоника стиха серебряного века». В стихотворениях, предложенных в Хрестоматии, найдите примеры аллитераций, ассонансов, звукописи, повтора, внутренней рифмы и т.д.
12. Какова роль цветовой символики в лирике серебряного века? Выпишите цветовые эпитеты из предложенных текстов. Продолжите этот ряд: лазурь, синева…
13. Как представлен человек и мир в лирике А.Блока? Как характеризует поэт XX век в поэме «Возмездие»?
14. Повторите (по учебной и справочной литературе) сведение о стихотворных размерах. Подберите из текстов, предложенных в Хрестоматии, примеры двухсложных и трехсложных размеров.
15. Какие виды рифм вы знаете? Приведите примеры, обратившись к Хрестоматии. Определите своеобразие ритма, рифмы в стихотворениях К.Бальмонта, А.Ахматовой.
16. «Мы – смысловики», – говорил О.Мандельштам. Как относятся к слову акмеисты?
17. Назовите типы европейского сонета. Что вам известно об эволюции русского сонета? Кто из поэтов серебряного века обратился к этому жанру?
18. Каковы характерные особенности лирики русских акмеистов?
19. С учетом новейших технологий разработайте конспект одного из уроков: а) Поэзия серебряного века; б) Сонет серебряного века; в) Любовь в лирике поэтов серебряного века.
20. В чем проявилось новаторство русских футуристов? Аргументируйте свой ответ, обратившись к стихотворениям В.Каменского, В.Хлебникова, В.Маяковского.
21. Что вам известно о живописи кубофутуристов? Что их объединяло с поэтами-футуристами?
22. Назовите новокрестьянских поэтов. Проанализируйте понравившееся вам стихотворение С.Есенина и покажите мастерство этого поэта. Выпишите примеры эпитетов, метафор, сравнений, обнаруженных в его текстах.
23. Заполните таблицу.

Название течения	Представители	Основные принципы	Наиболее показательные цитаты из стихотворений представителей модернистских течений

24.Напишите эссе «Мой любимый поэт серебряного века».
Подготовьтесь к диспуту «Основные достижения поэтов серебряного века».

Литература

1. Мурзич, Л.И. Русская литература рубежа XIX – XX вв. / Л.И. Мурзич // Практикум по литературоведческим дисциплинами. – Гродно, 2003. – С. 156 – 175.
2. Мурзич, Л.И. Серебряный век русской поэзии: «почувствовать несказанное» / Л.И. Мурзич // Русская поэзия. Хрестоматия. – Гродно, 2010. – С. 211 – 257.
3. Мурзич, Л.И. Контролируемая самостоятельная работа: поиск новых путей / Л.И. Мурзич // Русский язык и литература. – 2006. - № 5. – С. 31 – 34.

Протопопова Т. В. (Гомель)

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ХРИСТИАНСКИХ КАТЕГОРИЙ В ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ НОВЕЛЛЕ Л. ФРАНКА «ВОЕННЫЕ КАЛЕКИ»

В XX в. искусство в поисках веры, ценностных критериев и ориентиров человеческого существования обращается к христианству. Христианство оказало значительное влияние на мировую литературу, и в произведения литературы нередко вплетены христианские мотивы и символы. Религиозная символика играет немаловажную роль для интерпретации любого литературного произведения. Начало XX века было временем глубокого духовного кризиса – люди начали осознавать, что существующая на тот момент модель общества изжила себя, и мир захлестнула волна технократии. Писатели и художники считали одной из причин кризиса недостаток любви. Каждое поколение понимает этот недостаток по-своему, но поколение, пережившее войну, которая впервые объяла почти весь земной шар, ощутило это особенно остро. Эту боль обнажает яркое и пронзительное творчество экспрессионистов и их произведения полны ужаса перед охватившим мир злом и жажды любви. Одним из авторов, который сумел показать борьбу любви и смерти и призвать к жизни, ибо жизнь есть любовь, был Леонгард Франк. Наиболее полно и ясно идеи мира и любви автор выразил с помощью христианских образов и символов. Их необычайная сила в том, что они выражают невыразимое; писатель переосмысляет их, наделяя новым авторским звучанием.

Одним из наиболее ярких образов новеллы «Военные калеки» является образ тернового венка. Терновый венец на челе Европы подобен петле из мертвецов, сдавивших горло и сердце страны. Доктор и его коллеги являются невольными творцами этого венца. Долгих три года доктор без перерыва производил ампутации и поток раненых не иссякал. И во время одной из ампутаций перед ним возникает чудовищный образ:

- *«Отрезать две тысячи пятьсот километров человеческих органов… Если железнодорожное полотно из человеческих конечностей начнется у Берлина… Положить сперва две руки, потом две ноги, опять две руки, опять две ноги… руки, ноги… ноги, руки… подряд без промежутков, в идее рельс до Эссена. Вокруг Эссена. И – мимо деревень, городов, множества деревень, на горы вверх ,с гор вниз, через реки, леса, поля –обратно к Берлину и вокруг него, так, чтобы кисти последних рук соединились с кистями первых рук… Полотно из кровоточащих, воспаленных, вонючих, отрезанных молодых человеческих членов, укрепленных и соединенных при помощи шпал. Полотно из конечностей, положенное вокруг милитаризма: венок из человеческих членов, который лживо называют: лавровым венком». [1, с.133]*

Традиционно венок «означает славу, победу, превосходство» [2, с. 33], однако «лавровый венок победы» трансформируется в терновый венец людских страданий, который возложен на всю страну. Но никто, по мнению доктора, не хочет видеть этот венок и понести расплату за содеянное:

- *«Кто разъезжает по этому полотну? Кто венчает свою голову этим венком из человеческих членов? – размышляет лихорадящий доктор, продолжая пилить. Кто? Кто накладывает на себя этот венок? Впрочем… в конце концов, его, кажется, никто не желает возложить себе на голову». [1, с. 133]*

Ни правительство, ни простые люди, слепо следовавшие его приказам, не желают осознавать своей вины за гибель многих тысяч своих сыновей и мужей. Хотя доктор и осознает личную ответственность каждого за войну, он далек от христианской идеи прощения.

- *«Все, кто хотя бы одним словом, одним желанием, одной мыслью, одним приказанием способствовал тому, что возгорелась эта война, должны быть закованы в цепи»*

- *«Вдруг осознает он с отчетливостью, оглушающей его, как беззвучный гром: «Они будут закованы в цепи» и низко склоняется к своей кровавой работе». [1, с. 133]*

Наказание в христианской вере человек оставляет Господу; здесь же сами люди хотят творить то, что является справедливым по их мнению.

Еще одним немаловажным образом является образ солдата лишившегося сразу обеих рук и обеих ног. «Человек – обрубок» отсылает читателя к образу распятого Христа.

- *«У тех, кто видит его, бледнеют губы. Они чувствуют наступление минуты. Люди, при виде его, начинают кричать и, крича, падают на колени. Из детских рук выпадают маленькие игрушечные сабельки, игрушечные жестяные ружьеца. Элегантные дамы разражаются рыданиями и встают с земли Магдалинами. Один лишь Христос, когда он висел на кресте и умирал за человечество, испытывал в своих страданиях столь глубокое счастье любви, как этот голый, освещенный цветными фонариками, привязанный к трону человеческий обрубок». [1, с. 169]*

Ранее толпа на улицах радовалась потерям врага, крови и жертвам, утешая себя тем, что потери немецких солдат не так уж и велики. Люди распяли своих сыновей на «колючей проволоке» и радовались этому. Толпа была уподоблена той, что распяла Христа. Но, увидев этого несчастного калеку, они осознают греховность своих мыслей и побуждений и их сердца обращаются к свету.

В новелле находит свое выражения такая идея христианства как жертвенность, которая предстает двух плоскостях. Правительство приносило в жертву солдат, во имя собственной выгоды, прикрываясь фальшивыми лозунгами. И ложь эта была такой силы, что люди восприняли ее как веру. Выжившие после бесчеловечной бойни на фронте солдаты во главе с доктором организовали шествием, целью которого было обращение людей к истине. Жертвенность солдат, выставивших напоказ всему миру свою немощь, другого плана. Они пожертвовали собой, и, преступив через стыд, открылись миру. К Христу первыми пришили калеки, и христианство приветствует убогих духом и телом. Шествие калек призвано обратить людей к свету через страдания солдат. К мировой скорби привела неподдельная уверенность людей в истинности политики правительства по приоритету войн, завоеваний, расширение своей территории, индустриальной революции.

Изначально перед читателем предстает немощь человеческая, являющаяся по сути порождением немощи духовной. Не могущие противостоять приказам военных начальников мужчины шли на войну, не осознавая, что их действия на поле боя повлекут за собой. И калеки не сами приходят к истине, но через доктора познавшего ее. Доктор пробыл три года в военном госпитале и страдания человеческие не

могли оставить его равнодушным. И однажды по прошествии трех лет горе солдат пробило стену, которой доктор отгородился от окружающей действительности. Он был настолько привычен к горю, что даже его одежда стала своеобразным защитным панцирем.

- *««Кухня мясника» представляет собой очень большое помещение; длина его вдвое больше ширины; оно настолько низко, что штабной доктор в длинном халате, ставшем твердым от свежей и старой человеческой крови, может рукой достать до потолка». [1, с. 120]*

Доктор, главный герой новеллы реализует в себе образ грешника ищущего Христа. Понятно, что духовное перерождение героя не может происходить само по себе: в этом принимает участие внешняя идея, т.е. идея Бога. Вполне естественно, что человек приходит к Богу лишь тогда, когда он потерял достаточно много, и вера является единственной возможностью духовного восстановления. Таким образом, герой новеллы обязан пройти определенный духовный путь, в конце которого он может найти утраченное «я». Очевидно, что потеря своего «я» подталкивает героев к поиску того, что стоит выше своего «я», т.е. поиску Бога, который заключается в отказе от своего «я». Таким образом, концепция экспрессионистского искусства является проявлением идей модернизма о поиске человеком потерянного центра мироздания.

В новелле есть символ, образ, который главный герой не способен полностью познать, понять и вместить, т.к. данный образ является для него ложными и, следовательно, непостижимыми. Для доктора таким образом является воспоминание о том, как он засмеялся при принятии первого причастия когда священник поднес к нему чашу с кровью Христа. Франк выражает в новелле мысль, что церковь и ее служители перестали служить идеям мира и добра, что священники благословлявшие переплавку колоколов на пушки не могут изрекать истину.

С точки зрения теории психоанализа, смех является своеобразной защитой, реакцией, индикатором возможного столкновения с реальностью (с неосознаваемой истиной) и стремлением ухода от нее. Смех доктора при принятии причастия обусловлен его ритуальным характером не имеющим ничего общего с интимными духовными актами, межличностным общением, приобщением к абсолютному.

Взяв из христианства отдельные моменты, Франк преломляет их в своей собственной вселенной. Он говорит с нами не на языке проповеди, но на языке искусства. Экспрессия автора высказывает невысказываемое, то, что нельзя передать посредством дискурса. Сама

форма произведения несет читателю невысказываемую глубину, которой писатель прожигает неизгладимый след. Использование христианских символов и образов не было желанием определиться в истинных ценностях в разламывающемся мире, Франк использовал их, чтобы иметь возможность говорить со своим читателем, затрагивая самые важные вопросы жизни.

Литература

1. Франк, Л. Человек добр / Л. Франк. – Петроград: Петроград, 1923 – 172 с.
2. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. 401 с.

Скоропанова И. С. (Минск)

КУРТУАЗНЫЙ МАНЬЕРИЗМ А. ХАДАНОВИЧА

Вступление А. Хадановича в литературу на рубеже 1980 х–1990х гг. совпало с появлением новой ветви постмодернистского искусства – куртуазного маньеризма. Члены «Ордена куртуазных маньеристов», возникшего в Москве в 1988 г., – В. Пеленягрэ, В. Степанцов, А. Добрынин, К. Григорьев, Д. Быков обратились к разработке сексуально-эротической тематики, табуированной в советской литературе, так что целая сфера человеческих отношений оставалась в ней не освоенной. Философия куртуазных маньеристов была направлена против пуританского закрепощения личности и имела гедонистический характер. В их поэзии и прозе осуществлялась реабилитация плоти, чувственных наслаждений, изображение любовных переживаний дополнялось аспектом эротики или секса. Молодые авторы воссоздавали «куртуазную реальность», в которой мужчина и женщина представали в их половой принадлежности и предопределенном природой влечении друг к другу, воспевали плотскую любовь как один из главных даров жизни. Данной цели служил новейший сладостный стиль, в истоках своих восходящий к дольче стиль нуово, но постмодернизированный. Приметы современных любовных игр у куртуазных маньеристов прописаны «поверх» деконструируемого культурного интертекста, дабы возродить представление о куртуазности и ars amandi, утраченное охлократизировавшимся обществом; но, несмотря на изысканность стиля, в произведения мог привноситься и комедийный элемент. Явственно заявляет о себе игровое начало, допускавшее «переодевание» в костюмы разных эпох, использование авторской маски куртуазера, раскрепощавшей писателей.

Линия куртуазного маньеризма оказалась близка молодому А. Хадановичу, тогда русскоязычному непечатавшемуся поэту. В поэме «Пути Афродиты» он рассказывает:

Ин-фолио Виктора Пеленягрэ,
в московской лавке куплено в кредит.
Его поэза о гарлемском негре
до сей поры мне душу бередит [2].

Хотя А. Хаданович иронизирует над собой, чтобы не предстать наивным, слишком впечатлительным, он обозначает свою литературную ориентацию, как бы дает ключ к тому, что пишет. Ведь сексуально-эротическая тематика была еще непривычной для Беларуси, да и куртуазным маньеристам понадобилось прояснить специфику своего творчества в «Золотой булле», игравшей роль манифеста. А в Минске А. Хаданович представлял постмодернизированную куртуазную литературу в единственном числе, и адекватной реакции было добиться труднее. За шуточками не различали важности осуществляемой задачи – приблизить литературу к реальной жизни и реальному человеку, вернуть мужчине и женщине пол, способствовать раскрепощению и облагораживанию их интимных отношений. Сознавая, что может столкнуться с негодованием ханжей, присвоивших себе роль блюстителей нравственности, А. Хаданович тем не менее остается верен себе:

Хулителей любви пошлем в накаут:
зачем впустую языком молоть,
когда еще поэт Артур Римбауд
прославил восхитительную плоть [2].

А. Хаданович осваивает эротическую традицию, учится у античных авторов, фривольных французских поэтов и поэтов Серебряного века, в «Путях Афродиты» поминает Овидия, Анакреонта, И. Баркова, отсылает к В. Набокову. Произведения насыщаются куртуазным содержанием. Однако, в отличие от членов «Ордена», повествуя о вещах достаточно деликатных, А. Хаданович пользуется комедийными масками – и не только авторской, но и персонажной. Это расковывало его, защищало от насмешек по поводу «сексуальной озабоченности». Впрочем, В. Степанцов постарался реабилитировать данное понятие и в стихотворении «Нет, мы на деньги не заточены…» (см. [1]) приветствует «сексуальную озабоченность» как явление нормальное, отвечающее потребностям человеческой природы в противовес вечной «озабоченности» меркантилизмом, так что в мире в настоящее время наблюдается рост импотенции.

Поэма «Пути Афродиты», «Венок сонетов», циклы стихотворений А. Хадановича «Аромат женщины. Часть куртуазно-лирическая», «Венера во мхах. Часть мифологическая» имеют антиэдиповскую направленность. Поэт высмеивает как закомплексованность на любовной почве, часто связанную с ложными жизненными установками, так и гендерно-ролевую неполноценность игнорирующих «искусство любви».

Стихотворение «Песня невинности»* создано с использованием персонажной маски современного «человека в футляре», помещаемого в куртуазную ситуацию поэз И. Северянина. Скорее всего это чинуша, привыкший к казенной регламентированности своего существования, подавлению живых человеческих чувств. В своих взаимоотношениях с женщиной персонаж предстает как фигура комическая – он ставит в вину обольстительной прелестнице проснувшееся в нем влечение, на бюрократическом языке читает ей нотацию:

Прекратить агитацию!
Не хочу и пытаться я,
ведь моя репутация…
Впрочем, вам не понять!
Прекратите быть томною,
шляться улицей темною,
притворяться бездомною
и меня соблазнять! [2].

Но женщина соблазняет самим фактом своего существования на земле, а не конкретными действиями, и нужно избавляться от закомплексованности, борьбы со своей человеческой природой, пройти через опыт ухаживаний, постараться приручить столь понравившуюся, показать себя в полном блеске именно как мужчина – вот к чему ведет поэт. Он иронизирует над готовым удушить в себе шевельнувшееся чувство «из соображений престижа». В глазах читателя «человек в футляре» глуп и смешон, тем более что бравирует своей человеческой оскопленностью.

Высмеивая лицемерие, предрассудки и табуированность, отношение к физическому аспекту любви как к чему-то неприличному, А. Хаданович отстаивает раскрепощение, полноту и богатство интимной сферы жизни, воспевает наслаждение и связанный с ним комплекс переживаний. Поэт стремиться показать, как притягательна женщина для мужчины, какие пылкие желания вызывает. А. Пушкин воспел женскую ножку, А. Хаданович развивает эту тему, поднимаясь до бедер и груди, и , кажется, именно для хулителей он написал:

О, полушарья аппетитной попки

и ножек неземные антраша!
(вопрос о попке заключаем в скобки –
в любви важней не ножки, а душа) [2].

Заключенное в скобки звучит пародийно – иерархия в бинарной оппозиции «тело – душа» деиерархизируется. «Так природа захотела» (Б. Окуджава) – красотой и сексуальностью кружить головы, бросать друг другу в объятья, побуждать сливаться в страсти. И сколь бы мужчины ни различались между собой, при виде привлекательной женщины «идентичные мысли шевеляться» у них «в мозгу»:

Не захочешь пол-литра
и плодов кураги –
только пылкого флирта,
только женской ноги! [2].

Чтобы не впасть в слащавость А. Хаданович прибегает к юмору, нарочито сочетает разнопорядковые явления: любимые мужчинами средства увеселения – водку, икру и – части женского тела, не только отдавая предпочтение живому волшебству, но и помещая женские ножки на небо – как объект поклонения, того заслуживающий:

Эти стройные ноги
в элегантных чулках
не идут по дороге,
но парят в облаках! [2].

А. Хаданович, собственно, побуждает открыть в женщине – женщину, обучиться очаровываться ею, испытать любовно-эротические восторги, которых лишает себя мужчина-сухарь и мужчина-животное.

Автор-персонаж А. Хадановича показан искателем любовных приключений, эротических услад. В данном случае поэт обращается к маске куртуазера, увлеченного женским полом, и в то же время подшучивает ним:

Светает. Наступает утро,
а в голове лишь кама-сутра [2].

Сексуальные фантазии для молодого человека естественны, в воображении проигрывается то, что он хотел бы реализовать, хотя не обходит А. Хаданович и того, что мешает исполнению желаний: неопытности, стеснительности, несходства характеров, различных жизненных преград. Как правило, эти причины становятся источником комического, стихи получают юмористическую окрашенность. Но это легкая насмешливость над неудачами влюбчивого куртуазера, лишь вызывающая к нему симпатию, – кто их не пережил?! Самоирония автора-персонажа, вовсе не строящего из себя супермена, также располагает к нему читателя. Тем не менее, исповедующий

куртуазерство А. Хаданович напоминает, что упоительные романы существуют не только в библиотеках, а примитивизм и голая физиология в отношениях мужчины и женщины ущербны.

Идеал поэта – женщина-богиня, что отражает стихотворение «Венера во мхах». В заглавии произведения отчетливо проступает анаграмматическое созвучие с заглавием книги Л. Захер-Мазоха «Венера в мехах», впервые изданной тогда же на русском языке и некоторое время очень популярной. Мазохистские и садистские проявления в интимных отношениях мужчины и женщины, вскрываемые Л. Захер-Мазохом, многих привели в шок. А. Хаданович учится у Л. Захер-Мазоха раскрепощению, но создает стихотворение полемическое, отвергая как рабство, так и диктаторство (неотделимое от истязаний) в сфере половой любви. Венера, внимания и ласк которой добивается герой стихотворения, – не светская женщина-садистка, как у Л. Захер-Мазоха, а сама богиня любви и красоты из античной мифологии (у греков – Афродита, у римлян – Венера). В забавном виде рисуется погоня автора-персонажа за своим идеалом:

Я летел, как Париж под фанерой,
Я ее догонял впопыхах,
Я бежал за своею Венерой –
А она оказалась во мхах [3].

Юмор проявляется и в том, что место для любовного соития оказалось не слишком удачным: Север – не Юг, Беларусь – не Греция, болото со мхами и лишайниками – не средиземноморский пляж, и, хотя, овладев Венерой, поэт-куртуазер сам чувствует себя языческим богом, с предутренней прохладой любовники начинаю мерзнуть и, не выдержав холода, мечта всех мужчин покидает своего пылкого поклонника. Тем не менее у него прекрасное настроение, еще более улучшающееся, когда герой прикидывает, какие у него соперники, – это олимпийские небожители.

В подтексте звучит: на всех богинь не хватает, а Венера вообще одна-единственная, вот и приходится кому-то довольствоваться ее профанным подобием – захермазоховской Венерой в мехах. Настоящая Венера несет с собой радость наслаждения, а не извращенные восторги испытывающих унижение и боль. А. Хаданович реабилитирует любовь плотскую, но и побуждает искать свою богиню, перенося небо на землю.

Литература

1. Степанцов, В. Мутанты Купидона / В. Степанцов. – М.: Zебра Е, 2004.
2. Хаданович, А. Циклы стихотворений и песен / А. Хаданович [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.poethodanovich.narod.ru/ 9_4.htm.

* Его заглавие – пародийная отсылка к У. Блейку, так как у А. Хадановича «невинность» – метафора неполноценности зрелого мужчины, чурающегося женщин.

Точилина Е. М. (Минск)

ТОПОС ДОМА В ПЬЕСАХ Е. ПОПОВОЙ «ОБЪЯВЛЕНИЕ В ВЕЧЕРНЕЙ ГАЗЕТЕ» И А. КАЗАНЦЕВА «СТАРЫЙ ДОМ»

Пьесы Е. Поповой, представителя русскоязычной драматургии Беларуси, близки «новой волне» русской драматургии (Л. Петрушевская, А. Галин, В. Славкин, Л. Разумовская, А. Казанцев и др.). Белорусский и русские авторы, творческое становление которых пришлось на середину 1970-х годов, очень чутко уловили атмосферу «застойного» времени: наметившийся кризис общественного сознания, социальный скептицизм, подготовившие почву для радикальных преобразований «перестроечных» лет. Помимо общей проблематики, связанной с самоопределением личности в условиях «переходного периода» социума, их пьесам присущи схожие элементы поэтики.

Попытка сравнительного анализа данной проблемы предпринимается в литературоведении впервые, хотя пространственно-временному континууму этих пьес уделено внимание в отдельных работах современных исследователей[12]

Среди наиболее распространенных разновидностей социокультурного пространства, эстетически освоенного в текстах Е. Поповой и А. Казанцева, особое значение приобретает топос дома. Как правило, он раскрывается в бытовом, социальном и бытийном аспектах, которые органично соединяются в художественном универсуме пьес. В драматургии Е. Поповой («Объявление в вечерней газете» (1978)) и А. Казанцева («Старый дом» (1976)) он нашел воплощение в особом варианте – образе коммунального дома, типичного социокультурного знака советской эпохи.

Действие пьесы Е. Поповой происходит в середине 1970-х годов, что совпадает с периодом ее написания. Однако для героев актуально не столько настоящее, сколько прошедшее, послевоенное время. В пьесе формируется темпоральная антиномия ***прошлое / настоящее***, элементы которой органично взаимосвязаны: осознавая одиночество, нравственно-духовное опустошение, крушение надежд в настоящем, герои постоянно мысленно переносятся в прошлое, локализованное в хронотопах детства

---

[12] См. статьи Ю. Зубкова, И. Мягковой, Ю. Афанасьева, С. Я. Гончаровой - Грабовской.

(для Ольги и Ильина) и молодости (для Маргариты Львовны и Виноградова). Данная темпоральная антиномия связана с пространственной семантической оппозицией, выстроенной в пьесе, ключевыми локусами которой становятся ***старый*** (коммунальный дом) и ***новый*** (современная квартира).

Как и в пьесе Е. Поповой, в «Старом доме» А. Казанцева возникает коллизия двух временных пластов. Однако модальность времени, выраженная категориями прошлого и настоящего, передана русским драматургом иначе. Художественное время пьесы дискретно: включает эпизоды жизни обитателей коммунального дома в период «оттепели» (I действие) и закономерный результат их жизненных стратегий в середине 1970-х годов (II действие).

Обратившись к топосу дома, Попова и Казанцев существенно обогатили его семантические и концептуальные коннотации. В пространственно-временном континууме пьес кодируются специфические свойства советского коммунального дома, отражающие его амбивалентность, противоречивую сущность. С одной стороны, общий дом является тесным, сгущенным пространством, лишающим человека частного, приватного существования, с другой стороны, он связан в сознании героев с атмосферой единения, с «представлениями об идиллической жизни – символе счастья и гармонии» [3, с. 15].

В пьесе «Объявление в вечерней газете» средством идеализации коммунального дома становится обозначенная выше бинарная оппозиция ***старый / новый дом***. Постоянное сопоставление «образцово-показательной» квартиры Никитиных со старым домом является устойчивым симптомом ее скрытого неблагополучия. Это повседневно-бытовое пространство безразлично хозяевам, вызывает чувство глубокого равнодушия, о чем свидетельствует подчеркнуто типичный, «обезличенный» интерьер: «*Комната в квартире Ольги. Обставлена просто, как у всех. Видно, что для хозяев это не главное*» [6, с. 195]. Ни Ольга, ни ее муж не пытаются создать уютную и спокойную атмосферу: на кухне – грязные кастрюли, практически отсутствует еда. Значимыми «символами-лейтмотивами» (С. Моторин) предметно-вещественного мира являются также сломанный душ, испорченный телефон, остановившийся лифт, привносящие в художественную ткань пьесы мотивы деформации, распада. Дисгармонию и неблагополучие усиливает раздробленность бытового пространства: персонажи замкнуты, отчуждены, обособлены друг от друга. Так, отгородившись стулом с наваленными на него учебниками, спит Степа, а гости квартиры нередко запираются в ванной, не впускают в дом посторонних. При этом хозяйкой квартиры Ольгой движет неизменное желание

объединить малознакомых, зачастую случайных в ее жизни, людей, искусственно создать непринужденную атмосферу дружественно открытого, гостеприимного дома, напоминающего общий коммунальный дом ее детства.

Никитин. *Когда я говорю, что проживаю в этой квартире четвертый год – не верьте! Это неправда! Неправда! Это просто ложь! Сразу по переезде здесь стали толпиться какие-то люди. Хорошие знакомые, знакомые хороших знакомых и так…до седьмого колена! Они пили чай, мылись в ванной, крутили волосы на бигуди, вязали, воспитывали детей, учили иностранные языки и читали книги…[6, с. 201]*

Утопичная попытка объединить эмоционально разобщенных людей в пределах одного пространства сближает «Объявление в вечерней газете» с пьесой «Серсо» В. Славкина.

В отличие от современной квартиры, несущей семантику антидома, воспоминания о старом коммунальном доме пронизаны ностальгической тональностью, вводят в художественную палитру пьесы лирические ноты:

Ольга. *Желтый дом в три этажа. Перед домом два громадных тополя. В мае от них такой пух, как будто снег идет. Улица становится белой-белой…В этом было что-то свадебное…[6, с. 206].*

Старый дом, воспринимаемый ретроспективно, приобретает характеристики идиллического пространства: он близок миру природы, т. к. утопает в чудесном снегу белоснежного пуха тополей, растущих под окном. Создается волшебная атмосфера свадебного торжества, праздника, приподнятого над унылой повседневностью, особого таинства, в котором участвуют дети (маленькие Ольга и Ильин), «светлые, как ангелы» [6, с. 212]. Топос старого дома маркируют мотивы общности, единения, воплощенные в локусе коридора, наиболее запомнившегося Ольге:

Ольга. *Теперь в домах главное – квартиры. В нашем доме главным был коридор. В коридоре готовили еду, растили детей, хранили картошку и кормили кошек. В коридор выходило множество дверей, которые не запирались [6, с. 207].*

Старый дом воспринимается как оберегающее, надежное, безопасное пространство, что преломляется как на бытовом, так и на социально-историческом уровнях, которые органично взаимосвязаны. Повседневная жизнь обитателей дома проходила в искренней заботе друг о друге: «*Можно пообедать в любой квартире, если ты сам не приготовил обед. Можно уйти в гости или уехать в командировку и оставить ребенка у соседей»* [6, с. 239]. В то же время социальное

благополучие ассоциируется с долгожданной безопасностью послевоенных лет. «Мы были детьми Победы!» – восторженно восклицает Ольга.

Тем не менее, старый коммунальный дом является реальным пространством, сущность которого отнюдь не идеальна.

Маргарита Львовна. *Конечно, если хорошенько вспомнить – в нашем доме всего хватало. Люди остаются людьми со всеми своими слабостями. Особенно когда живут так скученно, так близко друг от друга…[6, с. 216].*

Е. Попова очень точно подмечает амбивалентность общего дома: отсутствие бытового комфорта, дефицит личного пространства, маркером которых становится мотив холода: *«Старый дом был холодный, сырой»* [6, с. 244]. В воспоминаниях бывших жителей дом ассоциируется не только с локусом уютного просторного коридора, но и сырого подвала, стены которого протекали.

Противоречивость семантики коммунального дома характерна и для пьесы А. Казанцева. Благодаря тому, что его образ воссоздается не ретроспективно (через идиллическое восприятие), как в пьесе Е. Поповой, а в художественном настоящем времени, акцент сделан на бытовом и социальном неблагополучии. В отличие от замкнутого пространства квартиры в пьесе «Объявление в вечерней газете», в пространственно-временном континууме Казанцева отчетливо выделяются ***макропространство*** *(«Тихий переулок в центре Москвы»* [4, с. 85]) и ***микропространство***, разбитое на ряд значимых локусов *(«Витая железная ограда. Небольшой двор. Старые деревья. Скамейки. Старый дом – двухэтажный особняк (начало XIX века)»* [4, с. 85]*)*. Разделение сценической площадки с помощью бинарной пространственной оппозиции ***внешнее / внутреннее*** (***двор / дом***) подчеркивает завуалированность, сокрытие традиционной коллизии «отцов и детей» в стенах внешне благополучного, типичного коммунального дома. Особую роль играет его экспозиция. Это двухэтажное строение начала XIX века, меняющее свои функции, а, следовательно, и концептуальные коннотации на протяжении полутораста лет. Когда-то это был величественный особняк («дворянское гнездо»), маркированный «комплексом устойчивых мотивов, предметно-образных ориентиров, создающих определенное мифопоэтическое пространство» [1, с. 36].

Юлия Михайловна. <…> Лев Толстой несколько раз бывал в этом доме. Он бывал здесь у Софьи Бибиковой, дочери декабриста Никиты Муравьева…когда собирался писать роман «Декабристы» [4, с. 121].

Под влиянием исторических катаклизмов особняк трансформировался в советский коммунальный дом. Некогда цельное, единое пространство, вмещавшее просторную залу, украшенный величественными колонами коридор (социокультурные коды XIX века), распалось на ряд искусственно отгороженных друг от друга локусов – отдельные комнаты, формально закрепленные за разными владельцами. В отличие от пьесы Е. Поповой, здесь коридор перестает быть идиллическим, объединяющим пространством, становится ареной выяснения отношений, где практически постоянно происходят драки, скандалы. Общий дом маркируется мотивами изменчивости, непостоянства, о чем свидетельствует смена жителей комнат. Дискомфорт стесненного проживания усиливают и мотивы подслушивания, подглядывания, связанные с вторжением в личное пространство героев. Особую семантическую нагрузку несет локус чердака с заколоченной дверью, где юные влюбленные Олег и Саша пытаются создать собственный уютный дом.

В пьесе выстраивается вертикальная пространственная оппозиция ***низ / верх***. Нижний ярус вмещает локус полуподвала – комнату, в которой происходит сближение Олега и Юлии Михайловны, повлекшее за собой разрыв семейных связей, уход юных героев из дома. Промежуточное положение занимают комнаты Глебовых и Крыловых. Верхний ярус представлен локусом чердака, отмеченного амбивалентной семантической коннотацией. С одной стороны, чердак воспринимается как ветхое, распадающееся, неблагополучное пространство, о чем свидетельствуют предметы интерьера: *«Кругом навален всякий хлам. Старая полусломанная мебель: буфет, тахта и прочее»* [4, с. 95]. Цветы в маленькой вазе, заботливо принесенные Сашей, выдают наивное желание юных влюбленных приукрасить это дисгармоничное пространство, создать уют и тепло, которого им не хватает в собственных семьях. С другой стороны, маленькое окно чердака можно интерпретировать как выход в обширный непознанный мир, попытку разорвать замкнутое, статичное пространство коммунального дома.

Как отмечено в ремарке, между первым и вторым действиями проходит 12 лет. Органичный синтез прошлого и настоящего создает эффект временно́го полифонизма, позволяет драматургу раскрыть нравственно-духовные перипетии старшего и молодого поколений коммунального дома. При этом обнажается неудовлетворенность и одиночество представителей обеих сторон былого конфликта. Старый дом словно притягивает героев, исповедовавших различные идеалы, отстаивавших противоположные принципы нравственности и морали.

После двенадцати лет разлуки в его ветхих стенах они пытаются обрести поддержку, дружеское участие, любовь, так и не встреченные ими за его пределами.

В пьесах обоих драматургов топос дома связан с устойчивыми ситуациями ***встречи***, ***застолья***. В «Объявлении в вечерней газете» Е. Поповой воссоздается ситуация застолья, которой предшествует встреча родственников и бывших соседей по коммунальному дому. Как правило, встреча несет семантику соединения, примирения, восстановления семейных ценностей. Однако ничего подобного не происходит. Во время неудавшегося, спешно импровизированного застолья (генетически восходящего к хронотопичному мотиву трапезы) один из героев пытается покончить с собой, возникает угроза распада семьи. В результате гости покидают квартиру, «что свидетельствует о разрушении дома как духовного единства людей» [2, с. 172].

В отличие от пьесы Е. Поповой, у А. Казанцева эти хронотопичные мотивы не связаны между собой. Мрачное застолье в квартире Глебовых не объединяет членной семьи (мать вынуждена сидеть на стуле в углу), а, скорее, отражает потребность праздника, интерпретируется как бегство от скуки будней и планомерного труда (Глебов – старший предпочитает не работать, а выпивать). Смысловыми маркерами здесь выступают спиртное, остатки еды: *«На столе – остатки закуски, пустая бутылка из-под водки, другая только начата»* [4, с. 110].

Итак, центральное положение в пространственно-временном континууме пьес «Объявление в вечерней газете» Е. Поповой и «Старый дом» А. Казанцева занимает топос дома. Являясь реальным бытовым пространством, он воспринимается как модель социума. Обращение к данному топосу позволяет драматургам выявить как духовный дискомфорт, утрату чувства защищенности, так и социальное неблагополучие, разобщенность, характерные для позднесоветской действительности.

Литература

1. Гончарова – Грабовская С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века.: учеб. пособие / С.Я. Гончарова – Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2006.
2. Гончарова – Грабовская, С. Я. Художественная парадигма современной русскоязычной драматургии Беларуси // Русский язык и литература. – 2008. - № 7.
3. Гончарова – Грабовская, С.Я. Русскоязычная драматургия Беларуси на рубеже XX –XXI вв.: Тенденции развития // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – 2008. – Вып. 5.

4. Казанцев, А. Старый дом: Пьесы / А. Казанцев. – М. : Сов. Писатель, 1982.
5. Моторин, С. Н. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80 – 90 годов XX века: автореф. дисс. канд. филол.наук: 10.01.01 / С.Н. Моторин; Рязанский гос. пед. ун-т им. С.А. Есенина. – Рязань : РГПУ, 2002.
6. Попова Е. Объявление в вечерней газете: Пьесы / Е. Попова. – Мн., 1989.

Тычына С. М. (Мінск)

ПРЫЁМ “ПЛЫНЬ СВЯДОМАСЦІ” Ў ТВОРЧАСЦІ А. АДАМОВІЧА

Тэрмін літаратура “плыні свядомасці”, як правіла, асацыіруецца з творамі Джэймса Джойса “Уліс”, Уільяма Фолкнера “Шум і шаленства”, Вірджыніі Вулф “Місіс Дэлоуэй” і інш. У айчыннай літаратуры спецыфічны мадэрнісцікі прыём, які дазваляе непасрэдна ўзнаўляць душэўнае жыццё, паспяхова засвоіў Алесь Адамовіч. Яго аповесць “Карнікі” прадстаўляе перапляценне дакументальнага матэрыялу і непасрэдных перажыванняў, пачуццяў, асацыяцый герояў. У творы арганічна спалучаецца сухая афіцыйная мова разнастайных пратаколаў (“*2 сентября 1945 года я добровольно возратился из Франции и в Советской зоне явился в контрразведку, считая, что моя фамилия и мои преступления ей известны*” [2, с. 309].), выпісак з асабістых спраў (“*Тупига Иван Евдокимович, год и место рождения – 1920, деревня Евецко-Николаевка Днепропетровской области. С 1933 года проживал в Белоруссии. Образование – 7 классов*” [2, с. 199]), інфармацыі з газет (“*Один из очевидцев рассказал корреспонденту “Таймс”, что каратели ворвались утром в четверг на 30 автомашинах в лагерь Шатила. Вначале они действовали штыком и прикладом. Хватали женщин и детей, перерезали им горло*” [с. 445].), з экспрэсіўнымі аповядамі герояў (ці хутчэй “антыгерояў”), думкі якіх прадстаўляе аўтар (“*Только дурак стал бы верить в ваши здравицы, “письма трудящихся”. /.../ Бараны и есть бараны. Но самые псы из псов – кого пригрел, кому имя сделал. Ближайшие! Соратнички! Затаились и ждут, скоро ли руки развяжу им*” [2, с. 384]). Значная частка герояў – гэта рэальныя асобы: карнік Тупіга, былыя савецкія афіцэры Сураў, Мураўёў (іх імёны згадваліся ў пратаколах суда над нямецкімі злачынцамі), Гітлер, Сталін і інш. Аднак, у творы гучаць галасы не толькі карнікаў, але і іх ахвяраў. Так апісваюцца апошнія імгненні жыцця цяжарнай жанчыны, якая болей не ўсведамляе тое, дзе яна знаходзіцца, у якой блытаюцца думкі, для якой застаецца незразумелым тое, чаму яе жыццё, а галоўнае – жыццё яе дзіця, павінныя перарвацца. Шчаслівыя моманты, якія ўсплываюць у яе памяці, азмрочвае цяжкі пах блізкай смерці. І тут жа пададзеныя адчуванні дзіцёнка, які яшчэ не нарадзіўся і які нічога не ведае, акрамя

цяпла і ўтульнасці матулінага жывата. Дзіцёнак яшчэ такі маленькі (шэсць месяцаў), што саміх думак у яго няма, ёсць толькі адчуванні. І найперш гэта адчуванні непарыўнай сувязі ўласнага жыцця з жыццём матулі.

Найбольш блізкімі да літаратуры "плыні свядомасці" з'яўляюцца эпізоды, звязаныя з цяжарнай жанчынай, Гітлерам і Сталіным. Тут назіраецца і характэрная абрывістасць думак (пераскокванне з адной думкі на іншую, з аднаго ўспаміну на іншы), суб'ектыўнасць, свядомая ненакіраванасць, часавыя напластаванні. Калі гутарка ідзе пра ўнутраныя маналогі гэтых герояў, то часам цяжка зразумець, пра што канкрэтна згадвае герой і ў сувязі з чым узнікае ў яго памяці той ці іншы вобраз. Такая манера аповеду дастаткова часта выкарыстоўваецца, калі пісьменнікі пераказваюць сны герояў ці хочуць прадэманстраваць тое, што чалавек трызніць, моцна хварэе, вар'яцее і інш. Не выпадкова апошняму раздзелу, прысвечанаму маналогу Сталіна, аўтар дае падзагаловак "Сны з расплюшчанымі вачамі". Сны і вочы – неадназначныя сімвалы, якія сустракаюцца на працягу ўсяго твора. Жыццё (асабліва тыя моманты, якія былі звязаныя са злачынствам) ўспрымаецца героямі аповесці як сон. Гэта таксама спроба апраўдання – за кашмары не трэба расплочвацца. Але гэты кашмарны для многіх людзей сон галоўныя карнікі ператвараюць у рэальнасць і ім жывуць. Расплюшчаныя ў час сну вочы падкрэсліваюць ненармальнасць, паталагічныя адхіленні ў псіхіцы Сталіна. Герой знаходзіцца на мяжы жыцця і смерці, але працягвае думаць пра сваю ўладу і пра тое, што ён можа кіраваць, распараджацца лёсамі шматлікіх людзей. Вобраз вачэй праследуе не толькі Сталіна ("*Снова глаза, прямые, колючие, как проволка. Что, не ваш? Не ва-аш, знаю! Не нравлюсь! Снова и снова эти глаза...*" [2, с. 387]), але і Гітлера ("*Снаружи – Они! Глаза льда. Нет, огненные Глаза! Я, только я вижу Их*" [2, с. 188].). Менавіта пра вочы сваіх ахвяр часцей за ўсё згадваюць карнікі. Тупіга ловіць насцярожаныя, спалоханыя погляды жанчын, якіх ён зараз будзе растрэльваць, заўважае вочы дзіцёнка ў калысцы, які адчувае, што Тупіга зробіць яму нешта благое.

У аповесці А. Адамовіча сумяшчаюцца сучаснасць і мінулае. Мінулае (карныя аперацыі, нейкія факты з жыцця герояў) прадстаўлена як тое, што ёсць цяпер, тое, што здзяйсняецца ў дадзены момант. Пратаколы допытаў у судзе прадстаўляюць будучыню герояў, будучыню, ад якой не схаваешся (некаторыя з герояў спрабавалі забыць тое, што яны рабілі, пазбегнуць пакарання). Часам, забіваючы старых, дзяцей, героі ўжо прадчуваюць, што ім давядзецца адказваць за свае злачынствы, прадчуваюць, што апраўдання за забойствы ім не будзе: "*А*

Тупига сказал и сам услышал, как незнакомо, откуда-то из будущего, прозвучал его голос: “Жалко было, пацана пожалел! Живым сгорит” [2, с. 236].). У будучыню скіраваныя і апошнія словы аўтара: “*Где и кто следующие?*” [2, с. 445]). Жорсткія забойствы, бесчалавечныя ўчынкі здзяйсняліся не толькі ў час другой сусветнай вайны. І аўтар папярэджвае пра тое, што яе заканчэнне не сведчыць пра поўнае знікненне карнікаў, што, на вялікі жаль, гэта не толькі факты гісторыі, ужо далёкага мінулага.

Выкарыстоўваючы прыём “плынь свядомасці” А. Адамовіч спрабуе даследаваць матывы ўчынкаў карнікаў, спрабуе прасачыць ход іх думак, высветліць, якім павінны быць той пераломны момант, калі чалавек перастае быць сціплым, кволым дзіцёнкам, пяшчотным сынам, добрым таварышам, ласкавым мужам, адданым сваёй радзіме і свайму народу патрыётам, а ператвараецца ў злачынцу. Як даказвае аўтар, карнікамі не нараджаюцца. Імі становяцца тыя, у каго ў псіхіцы прысутнічаюць хоць дробныя адхіленні, людзі, у выхаванні якіх прысутнічаюць дэфекты. Бо ў адных і тых жа ўмовах розныя людзі паводзяць сябе па-рознаму (адныя героі хладнакроўна забіваюць, у іншых трасуцца рукі, а нехта адмаўляецца забіваць). Некаторыя героі здзіўляюцца: яны б ніколі не паверылі б і раззлаваліся б, калі б ім хто да вайны сказаў, што яны будуць расправўляцца з дзецьмі, з жанчынамі, вынішчаць па загаду вёскі. Нават тое, што героі могуць проста апынуцца ў палоне, успрымалася імі як нешта неверагоднае. “*А им зачитали странный приказ: об ответственности семей военнослужащих за перебежчиков и сдающихся в плен... Муравьев помнит, что он никак не мог связать этот приказ с собой и своими близкими. Плен? Что за ерунда! Как это возможно?*” [2, с. 288]. Даследаванне псіхалогіі карнікаў дае магчымасць А. Адамовічу убачыць, з-за чаго людзі могуць забыць пра чалавечнасць, мараль: “*Об этом берешся писать не потому, что именно тебе известны ответы на “проклятые вопросы” и ты спешишь их огласить, а как раз потому, что мучают и не даются эти вопросы и ответы на них. Нелегко “мысль разрешить”: кто же они – нелюди среди людей, как из человека делают это и что с ним при этом делается...*” [1, с. 168]. Сярод прычын, якія штурхаюць герояў уступіць у рады карнікаў пераважаюць наступныя: жаданне выжыць любой цаной, страх таго, што калі не заб’юць яны, то заб’юць іх, і жаданне ўлады над людзьмі. Першае жаданне больш ўласціваe для “шараговых” карнікаў – паліцаяў, былых ваеннапалонных, салдат. Апошняе – для “галоўных” карнікаў, якія распачынаюць войны, якія хочуць зламаць волю іншага чалавека, іншых людзей. Аўтар паказвае, што агульнымі для ўсіх карнікаў з’яўляюцца недавер, страх, жаданне прынізіць,

паздзекваца з іншага чалавека, пагуляць з ім у кошкі-мышкі. У якасці прыкладу можна згадаць думкі Сталіна пра сваіх падначаленых, якія ціха яго ненавідзелі, але нават заікнуцца не маглі пра тое, што іх блізкія сядзяць у турме. Ці разважанні Тупігі, які прыйшоў у хату для таго, каб знішчыць усіх яе жыхароў (а гэта збольшага жанчыны і дзеці), але ўсё марудзіў, назіраў за сваімі ахвярамі, прадумваў далейшае развіццё падзей.

Выкарыстоўваючы прыём "плыні свядомасці" А. Адамовіч у сваёй аповесці спрабуе даследаваць працэс расчалавечвання чалавека. Гэтае даследаванне павіннае паспрыяць адказу на важнае пытанне: што можна зрабіць, каб папярэдзіць і прадухіліць з'яўленне карнікаў.

Літаратура

1. Адамович А. Отвоевались!/ Алесь Адамович. – М.: Мол. гвардия, 1990. – 254 с.
2. Адамович А. Хатынская повесть. Каратели: Повести / Алесь Адамович. – Минск: Маст.літ., 2004. – 446 с.

Шавель А. А. (Мінск)

ЭЛЕМЕНТЫ АБСУРДУ Ў ДРАМАТУРГІІ М. АРАХОЎСКАГА

*"...Нездарма чалавек на крыжы так нагадвае птушку"***.**
М. Арахоўскі "Лабірынт"

Калі вытокі рускага абсурду традыцыйна звязваюцца літаратуразнаўцамі з творчасцю А. П. Чэхава (асаблівая структура п'ес, жанравы сінкрэтызм, парушэнне камунікацыі ў дыялогах), Ф. М. Дастаеўскага (перадэкзістэнцыяльныя ідэі), ускосна А. В. Сухава-Кабыліна і М. Е. Салтыкова-Шчадрына як прадстаўнікоў альтэрнатыўнага пласта рускай класікі, якія засноўвалі сваю творчасць на гратэске, то беларускія нацыянальныя традыцыі абсурду даследчыца І. В. Шаблоўская вызначае наступным чынам: *"...Можна згадаць і школьны тэатр, і народную драму, "Камедыю" К. Марашэўскага, творы В. Дуніна-Марцінкевіча, сатырычныя мініяцюры Е. Міровіча, і "Тутэйшых" Купалы, і Крапіву. Згадаць травестыйнасць і пародыю "Энеіды навыварат" і "Тараса на Парнасе*" [6, с. 5].

У працытаваным урыўку праводзіцца слушная думка аб тым, што беларуская "драма абсурду" мае свае карані, сваіх нацыянальных продкаў, свой падмурак для далейшага будаўніцтва. Аднак пры гэтым у беларускім літаратуразнаўстве пэўныя п'есы, якія з'явіліся ў 90-я гады ХХ стагоддзя, традыцыйна характарызуюцца даследчыкамі, як не вельмі ўдалыя спробы штучна насадзіць на беларускую глебу чужародную

“драму абсурду”. Такія літаратурныя творы, як “Ку-ку” М. Арахоўскага, “Галава” І. Сідарука, “Драматургічныя тэксты” А. Асташонка, “АС-лінія” Г. Багданавай, звычайна крытыкуюцца як ненатуральныя і недасканалыя з пункту гледжання мастацкай структуры. Некаторыя літаратуразнаўцы (С.С. Лаўшук, В. І. Караткевіч, Л. Р. Ішкініна) у сваіх працах канца 90-х – пачатку 2000-х гадоў нават літаральна папракаюць маладых драматургаў за тое, што яны хапаюцца за эксперыменты без папярэдняй практыкі ў галіне традыцыйнай драматургіі. Паказальна ў гэтым кантэксце выказванне С.С. Лаўшука, які ў дачыненне да п’есы І. Сідарука “Галава” выказаўся наступным чынам: “*Можна падзівіцца саманадзейнасці маладога драматурга: яшчэ не асвоіўшы, як след, традыцыйнага драматургічнага пісьма, ён узяўся падзівіць гледача мадэрнісцкім творам. Я не хачу сказаць, што рэалістычную драму напісаць прасцей. Я хачу сказаць, што многія маладыя драматургі (і не толькі беларускія) сваю прафесійную нямогласць стараюцца схаваць пад мудрагелістымі нагрувашчваннямі мадэрнісцкага кшталту*” [5, с. 200]. Такі пункт гледжання на пералічаныя вышэй п’есы стаў аўтарытэтным, і, напрыклад, Ф. В. Драбеня ў сваім дысертацыйным даследаванні, абароненым ужо у 2007 годзе [4], у цэлым згадзіўся з пануючай у літаратуразнаўстве думкай аб выпадковасці і недаўгавечнасці абсурдысцкіх п’ес у беларускай літаратуры.

Але нам здаецца, што прыйшоў час па-новаму паглядзець на эксперыментальныя п’есы канца 80-х – пачатку 90-х гадоў XX стагоддзя. Напрыклад, мы лічым, што п’есу “Ку-ку” М. Арахоўскага мэтазгодна разглядаць не толькі ў кантэксце арыентаваных на абсурд п’ес іншых драматургаў, але і ў кантэксце ўсёй творчасці самога М. Арахоўскага. Калі прааналізаваць у адным радзе адразу некалькі п’ес драматурга, то высветліцца, што элементы абсурду для яго паэтыкі – не модны часовы аксесуар, а перманентны кампанент пісьменніцкага стылю.

М. Арахоўскі за сваё жыццё стварыў больш за дзесяць п’ес, аднак, найбольшую вядомасць, дзякуючы ўвазе крытыкаў і ўдалым пастаноўкам на сцэнах беларускіх тэатраў, атрымалі чатыры яго драмы: “Напярэдадні” (1987), “Машэка” (1989), “Ку-ку” (1991) і “Лабірынт” (1997).

Цяжка знайсці сярод спадчыны М. Арахоўскага чыстую, кананічную “драму абсурду”. Хутчэй за ўсё можна казаць пра эксперыментатарскае адценне, у цэлым, рэалістычнай палітры драматурга. Напрыклад, у паэтыцы п’ес “Мэшэка”, “Лабірынт” і “Ку-Ку” вызначальную ролю граюць разнастайныя **элементы абсурду**, якія надаюць творам большую глыбіню і мнагамернасць. У п’есе “Ку-ку”

абсурдысцкі “прысмак” выражаны найбольш яскрава, дасягае той кропкі, за якой ужо складана адрозніць абсурд ад рэальнасці.

Калі разглядаць суседскую рускую “новую хвалю” і “новую драму” канца XX – пач. XXI ст., дык падобнае будзе сустракацца ў ёй амаль на кожным кроку. П’есы Л. Петрушэўскай, А. Казанцава, Н. Садур, М. Паўлавай, В. Слаўкіна, М. Курачкіна, А. Багаева і многіх іншых успрымаюцца цэласна толькі калі мець на ўвазе абсурдны код. Асобна адзначым і сучасную беларускую рускамоўную драматургію, напрыклад, некаторыя п’есы А. Курэйчыка (“Сапраўдныя”, “Дзіцячы сад”) і П. Пражко (“Ураджай”), наскрозь працятыя элементамі абсурду.

Што датычыцца М. Арахоўскага, то адразу ў трох яго п’есах мы адчуваем прысутнасць **“абсурднай рэальнасці”** – канкрэтна лакалізаванай, часцей замкнёнай прасторы, у межах якой пануюць анамаліі featuresрознага ўзроўню. Наяўнасць “абсурднай рэальнасці” ў структуры п’есы – яскравая рыса “драмы абсурду”. Аднак, калі ў класічных творах абсурдызму такая рэальнасць (напрыклад, кватэра Смітаў у “Лысай спявачцы” ці кватэра Елізаветы Бам з аднайменнай п’есы Д. Хармса) мае універсальны характар і ўяўляе сабой свет у мініяцюры, які патрабуе адпаведных персанажаў – схематычных, абязлічаных прадстаўнікоў “шэрай масы”, то ў драмах М. Арахоўскага мы знаходзім індывідуальны, “аўтарскі” варыянт “абсурднай рэальнасці”.

Паспрабуем разгледзець яе спецыфіку ў такіх п’есах, як “Машэка”, “Ку-ку” і “Лабірынт”.

Напрыклад, дзейныя асобы драмы **“Машэка”** перажываюць экзістэнцыяльную сітуацыю ў сценах падвала адасобленай ад цывілізацыі дачы, прычым падвал яўна перароблены з былой катавальнай камеры. Два чалавекі трымаюць трэцяга – выпадковага знаёмага – у клетцы, прычым апошні пасля траўмы галавы бачыць тое, што з ім адбываецца, нібы ў крывым люстэрке: палоннаму здаецца, што гэта ён на волі, а ўсе астатнія яму падпарадкоўваюцца. У межах падвала псіхічная анамалія чалавека ў клетцы распаўсюджваецца на ўсіх дзейных асоб і, наогул, фарміруе атмасферу драматургічнага твора: губляецца сэнс і паслядоўнасць учынкаў людзей, развіваецца традыцыйны абсурдысцкі матыў ката і ахвяры, плынь пазачасавасці разбурае лінейнасць гістарычнага працэсу і выклікае налажэнне часавых пластоў: звычайны настаўнік адчувае сябе легендарным Машэкам, а яго вартаўнікі ператвараюцца ў баярына і халопа.

“Абсурдная рэальнасць” падвала правакуе развіццё тыповых матываў “драмы абсурду”. Сюды можна аднесці матыў эксплуатацыі розных медыцынскіх анамалій: у дадзеным выпадку аўтарам

выкарыстоўваецца такая псіхічная хвароба, як шызафрэнія, прычым у пэўны момант страчваецца магчымасць вызначыць, хто з персанажаў хворы, а хто здаровы. Бэкетаўскі матыў чакання складае сюжэтную канву твора: кожны з персанажаў падзяляе з іншымі пачуццё набліжэння нейкай Падзеі. Чалавек у клетцы (Клімовіч) хоча забіць сваіх катаў; Ясь (вартаўнік Клімовіча) марыць уехаць у асабістую кватэру; Халіпскі (начальнік Яся) чакае павышэння па кар’ернай лесвіцы. У выніку агульнае чаканне перапыняецца зусім іншымі падзеямі, якія дэвальвуюць ранейшыя намаганні і мары. Гэтыя падзеі не маюць ніякай логікі і змяняюцца новым чаканнем. Калі б не аптымістычны фінал, можна было б гаварыць пра п’есу “Машэка” як пра ўзор экзістэнцыяльнай драмы. Персанажы выпрабоўваюцца станам знаходжання паміж жыццём і смерцю, кожнае імгненне адчуваюць безвыходнасць, аднак драматург усё ж прапаноўвае некаторым з іх шанс на выратаванне.

У п’есе **“Ку-ку”** можна выявіць нават два тыпы “абсурднай рэальнасці”. Першая лакалізуецца ў кватэры галоўнага героя Вадзіма, у межах якой свядомасць персанажа параджае абсурдныя вобразы звышнатуральных істот: Падушкападобнага, Супермэна, Клеапатры, Камандзіра і іншых. Гэтыя істоты прымушаюць нас успомніць знакамітую п’есу сучаснага рускага драматурга А. Багаева “Руская народная пошта” (1996). Той жа самы элемент абсурду – матэрыялізацыя фантазій самотнага персанажа (пенсіянера Івана Сідаравіча Жукава) у межах замкнёнай кватэры – дазволіў аўтару паказаць татальную разгубленасць асобы ў наш час. У п’есах А. Багаева і М. Арахоўскага канкрэтная замкнёная прастора ў сукупнасці з даведзенай да адчаю адзінотай, а ў выпадку з Вадзімам яшчэ і з рэўнасцю, нібы “давіць” на персанажа, прымушае яго псіхіку “бараніцца”. І тады з’яўляюцца абсурдныя насельнікі “абсурднай рэальнасці”. Гэта яны – сапраўдныя гаспадары кватэр Івана Сідаравіча і Вадзіма. У “Рускай народнай пошце” параджэнні фантазіі самотнага пенсіянера абмяркоўваюць, як завалодаць яго жылплошчай. У п’есе “Ку-ку” Падушкападобны прама заяўляе Вадзіму, што чалавек для яго не больш як здабыча:

“<u>Вадзім</u>: А што ты любіш?

<u>Падушкападобны</u>: Цябе.

<u>Вадзім</u>: У сэнсе?

<u>Падушкападобны</u>: У харчовым” [1, с. 274].

Паступова свядомасці Вадзіма пачынае не хапаць персаніфікаваных звышнатуральных істот, і яна стварае своеасаблівую копію рэальнасці па-за межамі кватэры, у якой дзейнічаюць схема Алены і схема Косці. Чытач не адразу заўважае падмену герояў

псеўдагероямі, аднак, адчувае, што першы тып “абсурднай рэальнасці” муціруе ў другі, і з’яўляецца альтэрнатыўная, рухомая, бязмежная “абсурдная рэальнасць”, носьбітам якой выступае людскі натоўп. Адна з гераінь п’есы, Алена, тлумачыць Вадзіму: “*Натоўп – адзіная істота, там, відаць, няма асобных людзей. Ён, нібы атрутным нейкім туманам, ахутаны нянавісцю*” [1, с. 259]. Шаленства натоўпу ўзрастае паступова, паралельна з узмацненнем вар’яцтва Вадзіма, і ў кульмінацыйны момант, калі ў небе над горадам з’яўляецца вялізны цень птэрадактыля, ужо ўвесь свет захлынаецца ў абсурдзе. Такім чынам, “абсурдная рэальнасць” першага тыпу ўяўляе сабой толькі рэпетыцыю абсурду, які, з лёгкасцю апанаваўшы свядомасцю аднаго чалавека, рыхтуецца завалодаць светам. П’еса “Ку-ку” невыпадкова лічыцца некаторымі даследчыкамі чыстай “драмай абсурду”: менавіта ў яе структуры “абсурдная рэальнасць” займае вызначальнае месца.

Важным для расшыфроўкі абсурднага кода п’есы “Ку-ку” з’яўляецца вобраз Алены – дзяўчыны-медыума, якая валодае паранармальнымі магчымасцямі ў дасягненні кантакту з “абсурднай рэальнасцю”. Алена фізічна адчувае “выбрацыю” натоўпу, калі той шалее ад нянавісці, яна ж нібы прыцягвае да сябе Вадзіма, які толькі побач з ёю адчувае сябе “нармальным”. Увасабляючы амбівалентнасць рэчаіснасці, вобраз Алены ў п’есе, наколькі гэта магчыма, ўраўнаважвае “абсурд” і “норму”, абсурднае і звычайнае светаадчуванне.

Даволі цікавы варыянт “абсурднай рэальнасці” прапаноўваецца М. Арахоўскім у п’есе **“Лабірынт”**. Вынесенае ў назву дызайнерскае вырашэнне майстэрні мастака Стаха, у якім жывуць і гуляюць у свае таямнічыя гульні містычныя істоты markup рознага кшталту, не проста служыць экзатычнай дэкарацыяй для развіцця адносін маміж дзейнымі асобамі любоўнага трохкутніка – Стахам, Ліляй і Жаннай. Лабірынт – гэта таксама “абсурдная рэальнасць”, але звязана яна на гэты раз не з “гульнямі розуму”, а з творчасцю генія. Калі мы звернемся да выдаткаў сучаснай рускай драматургіі, то знойдзем у ёй адразу некалькі аднатыпных прыкладаў: майстэрня скульптара Альберта з п’есы Л. Петрушэўскай “Што рабіць!”, майстэрня мастака Пятра з п’есы А. Казанцава “Браты і Ліза”, і ў кожнай з пералічаных майстэрняў побач са смяротнымі жывуць вобразы і ідэі творцы, яго музы, анёлы і дэманы. Чалавек, які жыве ў майстэрні, павінен прыстасоўвацца да алагізму яе рэальнасці, да часавых і псіхалагічных анамалій, якія складаюць базіс яе непаўторнай атмасферы.

Адна з гераінь п’есы – Ліля – спрабуе навесці ў майстэрні парадак, пры дапамозе агню прагнаць містычных істот, другая – Жанна – прыстасоўваецца да гэтага стылю жыцця, сябруе з істотамі і нават

распачынае пэўны эксперымент, які павінен зрабіць яе часткай “абсурднай рэальнасці”. Аднак сапраўдная унутраная сувязь і ўзаемаразуменне з лабірынтам ёсць толькі ў мастака Стаха, адначасова гаспадара і палоннага сваёй майстэрні. Усё цудоўнае, што адбываецца тут, звязана з ім: героі бачаць прарочыя сны пра яго лёс, вобразы з карцін належаць яго ўяўленню, ён нават сам выбірае момант для сваёй смерці. Ды і працэс творчасці – “найвышэйшай радасці абсурду” (Камю), пры якім чалавек знаходзіцца нібы паміж небам і зямлёй, сімвалічна ілюструе непарыўнасць мастака і лабірынта. Стах – абсурдны герой менавіта ў рэчышчы “Міфа пра Сізіфа” А. Камю, і адначасова ён – частка “абсурднай рэальнасці” сваёй творчасці.

Аднак “абсурдная рэальнасць” у драматургіі М. Арахоўскага не тоесная сусвету. Яе ўлада абмяжоўваецца вобразам неба, які мае глыбокае сімвалічнае значэнне. Калі змрочны свет анамальнай рэчаіснасці сустракае увасабленне абсалютнай дабрыні, прыгажосці і святу, цемра адступае, а ў схематычнай чалавекападобнай істоце – звычайным персанажы “драмы абсурду” – прабуджаецца сапраўдная асоба, носьбіт міласэрнасці і спачування. “*У кожным чалавеку ёсць неба. Калі ён – чалавек*” [3, 127], – кажа Клімовіч з п’есы “Машэка”, які, прымусіўшы аднаго з рабаўнікоў дачы паглядзець на неба, набывае надзею на выратаванне.

У драме “Лабірынт” на складаную, заблытаную прастору майстэрні Стаха праз празрыстую шкляную столь пазірае бязмежнае зорнае неба, у якім, магчыма, і растварaецца ў фінале стомленая гульнёй таямнічых істотаў, насельнікаў лабірынта, душа мастака. І невыпадкова сімвалам поўнага вар’яцтва Вадзіма ў п’есе “Ку-ку” становіцца цень птэрадактыля, які цалкам закрывае ад людзей неба. З гэтага імгнення абсурд, нібы шкоднае вязкае рэчыва, расцякаецца за межы кватэры Вадзіма, і гледачу (ці чытачу) ужо цяжка размежаваць рэальныя падзеі і абсурдныя ўяўленні хворага персанажа. Неба бароніць зямлю, вяртае мір у душы людзей, але, адзначым, што гэты матыў мае хутчэй язычніцкі, чым хрысціянскі падтэкст. У адным са сваіх асабістых лістоў драматург піша: “Персонажи в моей пьесе [маецца на ўвазе п’еса “Лабірынт”] не есть православные люди. Они – богоискатели” [3, с. 22]. І ў гэтым пошуку неба – іх выратаванне, чалавечнасць, адказ на “маўчанне свету”, якое мае на ўвазе абсурд.

Такім чынам, абсурднай з’яўляецца не ўся рэчаіснасць, а пэўная яе частка, што пацвярджае тэзіс аб “дадатковасці” абсурднага кампаненту ў паэтыцы драматургіі М. Арахоўскага. Аднак гэтая дадатковасць не з’яўляецца факультатыўнай: абсурдны код ідэйна паглыбляе п’есы

драматурга, фарміруе ў іх “другое дно”, з’яўляецца “візітнай карткай” М. Арахоўскага як майстра драмы 90-х гадоў XX стагоддзя.

Літаратура

1. *Арахоўскі*, *М*. Ку-ку / М. Арахоўскі // Сучасная беларуская п’еса : Для ст. шк. узросту. – Мінск, 1997. – С. 248 – 285.
2. *Арахоўскі, М*. Машэка / М. Арахоўскі // Сучасная беларуская п’еса. – Мінск, 1992. – С. 84 – 127.
3. *Горобченко, Т*. Его путь к истине / Т. Горобченко // Беларусь, №3, 2001. – С. 21 – 22.
4. *Драбеня, Ф.В*. Беларуская драматургія к. XX – пач.XXI стагоддзяў: жанрава-стылістычныя тэндэнцыі : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук. – Мінск, 2007.
5. На парозе 90-х : літ. агляд / М.М. Арочка, П. К. Дзюбайла, С. С. Лаўшук. – Мінск, 1993.
6. *Шаблоўская, І.В*. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія / І.В. Шаблоўская. – Мінск, 1998.

Браім Т. Л. (Мінск)

УНУТРЫМОЎНЫЯ І МІЖМОЎНЫЯ СУПАСТАЎЛЕННІ ПРЫ НАВУЧАННІ БЕЛАРУСКАЙ І НЯМЕЦКАЙ МОВАМ У 8 КЛАСЕ

Кожная мова ўяўляе сабою адзінства агульных прымет, што ўласцівы ўсім мовам, і сваіх асаблівых прымет, якія вылучаюць дадзеную мову з ліку іншых. Найбольшая колькасць агульнага прысутнічае, зразумела, у роднасных мовах (у адносінах да беларускай мовы гэта ў першую чаргу славянскія мовы, да нямецкай − германскія). Разам з тым поўная адсутнасць генетычнай сувязі або далёкая ступень роднаснасці не дапускаюць яшчэ самі па сабе адсутнасці структурнай блізкасці, перавагі рыс адрознення над рысамі падабенства. Пагэтаму супастаўляцца могуць мовы як блізкароднасныя (напрыклад, беларуская і руская) або якія знаходзяцца ў больш ці менш далёкай генетычнай сувязі (напрыклад, беларуская, з аднаго боку, і раманскія або германскія мовы, з другога), так і зусім не звязаныя генеалагічна (напрыклад, славянскія або германскія мовы з мангольскімі).

Сёння супастаўляльны метад не толькі распрацоўваецца тэарэтычна, але і пранікае паступова ў вучэбна-педагагічную працу. Гэта дыктуецца неабходнасцю ўдасканалення практычнага вывучэння мовы. Па-першае, супастаўляльнае вывучэнне моў прыводзіць да выяўлення часта невядомых яшчэ моўных з’яў, характэрных для роднай мовы, і па-другое, да пераадольвання існуючых цяжкасцей пры навучанні няроднай мове. У свой час акадэмік Л. В. Шчэрба падкрэсліў важнасць такога вывучэння: «У роднай мове няма чаго падмячаць − у ёй усё проста і само сабой зразумела, і нічога не выклікае ніякіх сумненняў…але, вывучаемая другая мова…дапамагае выявіць разнастайныя сродкі выражэння і ў роднай мове, …заўважаць розныя адценні думкі, дагэтуль не заўважаныя намі ў роднай мове» [1, с. 44].

Паказальным у гэтым плане з'яўляецца і артыкул М. М. Шанскага «Иностранный язык на уроках русского языка». Супаставіўшы рускую мову з замежнымі мовамі (нямецкай, французскай і англійскай) на ўзроўні лексікі і словаўтварэння і даказаўшы тым самым, што «нават самыя розныя па сваім паходжанні і тыпалогіі мовы, акрамя свайго адметнага, кроўнага спецыфічнага матэрыялу, змяшчаюць у сабе агульныя з’явы» [2, с. 6], Шанскі гаворыць аб значэнні гэтых фактаў

падабенства і адрозненя пры ўдасканаленні выкладання як рускай, так і замежных моў.

Мы, у сваю чаргу, таксама прапаноўваем накіраваць вучняў на супастаўляльнае вывучэнне беларускай і замежных моў. На наш погляд, такое вывучэнне моў спрыяе рашэнню самых разнастайных метадычных задач:

− супастаўленне моўных з'яў роднай і замежнай моў зробіць навучанне замежнай мове больш эфектыўным і паспяховым: вучні змогуць выкарыстаць пры вывучэнні замежных моў свой вопыт і веды па роднай мове;

− падчас параўнання, супастаўлення беларускай мовы з іншымі (асабліва замежнымі) мовамі пазнаецца, з аднаго боку, неізаляванасць развіцця роднай мовы (вучні павінны ведаць, што беларуская мова разам з іншымі еўрапейскімі мовамі належыць да адной індаеўрапейскай сям'і моў, і таму многія моўныя з'явы з'яўляюцца для гэтых моў агульнымі), з другога боку, яе фенаменальнасць і каштоўнасць;

− супастаўленне фактаў вывучаемых у школе моў дазваляе настаўніку зрабіць навучанне беларускай і замежнай мовам цікавым і займальным, стымуляваць у школьнікаў фарміраванне цікавасці да сістэматычнага вывучэння роднай і замежных моў і лінгвістыкі як навукі.

Трэба адзначыць, што, каб падрыхтаваць такі ўрок, на якім вучні мелі б магчымасць пазнаёміцца з агульнымі для роднай і замежнай моў рысамі, настаўніку патрэбны не толькі адпаведныя веды, але і матэрыялы, на аснове якіх ён будзе распрацоўваць свой урок. У ідэале значнай дапамогай для настаўніка з'яўляюцца даследаванні па супастаўленні моў, так званыя моўныя паралелі (напр. беларуска-англійскія, беларуска-нямецкія моўныя паралелі). Але, на жаль, даследаванні, прысвечаныя супастаўленню замежных моў з беларускай мовай, нягледзячы на іх актуальнасць і важнасць, усё яшчэ застаюцца параўнальна нешматлікімі. Іх колькасць становіцца яшчэ меншай, калі звярнуцца да даследаванняў, дзе б супастаўляліся беларуская і нямецкая мовы. На сёняшні дзень існуе толькі некалькі артыкулаў і навуковых прац, прысвечаных параўнанню нямецкай мовы з беларускай, прычым пераважна на ўзроўні лексічнага складу гэтых моў. У першую чаргу патрэбна назваць «Нямецка-беларускія моўныя паралелі» Валянціны Адамаўны Выхоты.

Такая сітуацыя, звязаная з адсутнасцю матэрыялу па дадзенай тэме, пабудзіла нас займацца параўнальна-супастаўляльным аналізам беларускай і нямецкай моў. Атрыманыя падчас даследаванняў вынікі выкарыстоўваюцца намі ў працэсе навучання мовам. На іх аснове мы

распрацоўваем інтэграваныя ўрокі двух тыпаў: «беларуская мова і нямецкая мова», «беларуская і нямецкая мовы і літаратуры». У змест такіх урокаў намі ўключаюцца практыкаванні па выяўленні агульных рыс для беларускай і нямецкай моў. Гэтыя практыкаванні з’яўляюцца асабліва эфектыўнымі на ўроках, прадметна-тэматычны змест якіх прадугледжвае параўнанне культуры, традыцый, ладу жыцця Беларусі і Нямеччыны. Адпаведна праграме па нямецкай мове для 8-ага класа [3, с. 50] пад абазначаны крытэрый падпадаюць тры тэмы: «Heimat» («Радзіма»), «Literatur» («Літаратура»), «Nationale Küche» («Нацыянальная кухня»).

Улічваючы тое, што пры фарміраванні іншамоўных навыкаў навучанне пачынаецца з актуальнай усвядомленнасці моўных з’яў, якая адбываецца заўсёды праз прызму сістэмы роднай мовы, мы прапаноўваем пачынаць урок нямецкай мовы па кожнай новай тэме з агульнай лексікі ў нямецкай і беларускай мовах. У гэтым выпадку «ў вучняў не адбываецца рэзкага пераходу да ўспрымання замежнай мовы як нейкай незразумелай і недаступнай» [4, с. 123]. У якасці заданняў, пры выкананні якіх вучні знаёмяцца з агульнымі для немецкай і беларускай моў рысамі (у першую чаргу з агульнай лексікай), могуць выступаць наступныя.

Выкладаючы тэму «Literatur» («Літаратура»), настаўнік звяртае ўвагу вучняў на падабенства слоў у беларускай і нямецкай мове, якія абазначаюць назвы літаратурных жанраў, і дае заданне запоўніць табліцу. Вучні павінны параўнаць род назоўнікаў на прыкладзе назваў літаратурных жанраў:

Namen der Literaturgenres (назвы літаратурных жанраў)	*deutsch*	*belarussisch*
die Novelle *der Roman* *der Vers* *die Elegie* *das Sonett* *der Artikel*	*Femininum*	*жаночы род*

Не менш цікавым для вучняў будзе заданне вызначыць розніцу ў значэннях слоў, аднолькавых па гучанні. Яны павінны прасачыць шматзначнасць нямецкага слова *«Band»* і прывесці адпаведныя беларускія словы:

1) Das Mädchen trägt ein schönes Band im Haar.

2) Der zweite Band der gesammelten Werke gefällt mir am besten.
3) Die Band spielt eine besondere Musik.

Ключ: значэнне нямецкага назоўніка *«Band»* змяняецца ў залежнасці ад роду

1) das Band − бант, стужка, каснік
2) der Band − том
3) die Band − джаз-банд (джаз-бэнд)

Пачынаючы разгляд тэмы «Nationale Küche» («Нацыянальная кухня»), варта звярнуць увагу вучняў на такія словы, як *«die Gurke», «das Öl», «der Zucker», «die Scheibe», «die Flasche», «der Geschmack», «schmecken»*. Паказаць генетычную роднаснасць гэтых слоў у беларускай і нямецкай мове можна пры выкананні наступнага практыкавання:

Прачытайце сказы і знайдзіце словы, якія з'яўляюцца генетычна роднаснымі ў беларускай і нямецкай мовах:

1) *An den beiden Enden kosten, ob die Gurke bitter ist (Wir kochen gut). А днем гуркоў у градах пашукаць, пасмакаваць або яблык салодзенькіх, мядуначак невялічкіх пакаштаваць (М. Гарэцкі).*
2) *Zum Ausbacken wird entweder Öl oder Schmalz verwendet (Wir kochen gut). Пасля наварыстай капусты і гарачых дранікаў з алеем Юрка забраўся на палаткі (Я. Курто).*
3) *Zucker hat einen süßen Geschmack. Зыгмусь рэжа і кладзе на сподак лімон і пасыпае цукрам (Кузьма Чорны).*
4) *Inzwischen hatte der Sekretär eine Flasche Mineralwasser genommen und vorsichtig zwei Gläser mit dem kühlen Getränkt auf den Tisch gestellt. Гаспадыня паспешліва наліла пляшку малака.*
5) *Auf dem Tisch stand ein Teller mit vier Scheiben Brot. Дзядзька падносіць ім тлустае сала, рэжа таўшчэзнымі скібамі хлеб (П. Прыходзька).*
6) *Auf den Geschmack von etwas kommen (Sprichwort). Канешне, журавіны кепска спатольвалі голад, ды іх смак быў прыемны − звыклы ягадны смак, вядомы яму з дзяцінства і не забыты на Поўначы (В. Быкаў).*

Мы прывялі толькі некалькі прыкладаў практыкаванняў па выяўленні агульных рыс для беларускай і нямецкай моў. Такія заданні можна распрацоўваць да кожнай тэмы па нямецкай мове. Яны дапамогуць настаўніку сфарміраваць у вучняў свядомы падыход да навучання нямецкай мове, а таксама больш устойліва авалодаць словамі роднай мовы. Акрамя гэтага, заданні па супастаўленні фактаў беларускай і нямецкай моў маюць на мэце пашырэнне кругагляду

вучняў, павышэнне цікавасці да ўрокаў роднай мовы і падрыхтоўку да перакладу тэкстаў з замежнай мовы на родную і наадварот.

Літаратура

1. *Щерба Л. В.* Преподавание иностранных языков в средней школе. Москва-Ленинград, 1947.
2. *Шанский Н. М.* Иностранные языки на уроках русского языка // Русский язык в школе. 1997. №1. С. 3-10.
3. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай мовай навучання. Замежныя мовы (англійская, нямецкая, французская, іспанская). III−XI класы. − Мінск: НМУ «Нацыянальны інстытут адукацыі», 2009. С. 50-59.
4. *Выхота В. А.* Нямецка-беларускія моўныя паралелі. Мінск, 1999. (Энцыклапедыкс).

Касюк Н. С.(Минск)

«В ПРЕКРАСНОМ КАЖДЫЙ ВИДИТ ТО, ЧТО МЫСЛЯМ И УМУ ПОДВЛАСТНО»: ИНТЕГРИРОВАННЫЙ УРОК ПО РАЗВИТИЮ РЕЧИ В ПРАКТИЧЕСКОМ КУРСЕ РКИ

Современный период развития общества характеризуется обостренным интересом к культуроносной функции языка, к изучению языка как средства приобщения к национальной культуре. Обучение языкам в контексте диалога культур представляет новую парадигму лингводидактики рубежа веков, реализующуюся в рамках социокультурного (культуроведческого) подхода [1, с. 159, 192]. Последний предполагает усвоение языка вместе с культурной грамотностью. Вокабуляр культурной грамотности включает такие культурно маркированные единицы, как пословицы, поговорки, фразеологизмы, фольклоризмы, анекдоты, лозунги, афоризмы и др. [см. подробнее: 1, с. 192–193]. Их толкование невозможно без отсылки к источнику.

С позиций данного подхода эффективной на старших ступенях обучения можно считать систему интегрированного (предполагающего слияние нескольких дисциплин, синтез науки, искусства, культур [2, с. 91]) обучения, позволяющую рациональным образом организовать языковое, литературное и культурное развитие студентов-инофонов, изучающих русский язык, в соответствии с требованиями современной образовательной парадигмы.

Именно интегративный подход в обучении способствует преодолению фрагментарности в знаниях учащихся, обеспечивает

овладение ими системными и целостными знаниями, умениями и навыками, комплексом универсальных человеческих ценностей, служит формированию системно-целостного взгляда на мир и способствует устранению противоречия между быстро растущим объемом знаний и возможностью их усвоения [3].

Во многие современные пособия по русскому языку как иностранному включены художественные тексты, биографии писателей и художников, репродукции, фото их работ и т.п. Занятия по русскому языку как иностранному включают в себя просмотр художественных фильмом, прослушивание (и даже исполнение!) песен. Аудио- и видеоматериалы, используемые на занятиях по русскому как иностранному, содержат в себе большой познавательный и эвристический потенциал, позволяют «погрузиться» в определенную культурную эпоху, вступить диалог с ней, постичь ее картину мира в знаках, символах, образах.

Предлагаем методическую разработку занятия по развитию речи в практическом курсе русского как иностранного (уровень коммуникативной насыщенности и профессиональной достаточности; уровень полного, свободного и компетентного владения языком; темы общения: «Мужчина и женщина. Проблемы взаимоотношений», «Человек и искусство. Искусство и общество. Духовное и эстетическое развитие человека») [4, с. 65].

Вниманию учащихся предлагаются произведения, принадлежащие к различным видам искусства (литература, живопись, музыка), в которых разрабатывается одна и та же тема: все они интерпретируют сюжет о безответной любви грузинского художника Нико Пиросманишвили к актрисе (певице) Маргарите.

В начале занятия учащиеся знакомятся с текстом К. Паустовского «Любовь Пиросмани». Предтекстовый этап – работа с лексико-грамматическим и культурно-историческим комментарием. В качестве послетекстовых заданий можно предложить следующее:

1. О*тветьте на вопросы:*

Кем была Маргарита для Пиросмани?

Что произошло в день рождения Нико Пиросманишвили?

Как отреагировала Маргарита на поступок художника?

Была ли любовь художника взаимной?

Каков финал у истории любви бедного художника и известной певицы?

2. Составьте словесный портрет героев рассказа – Маргариты и Пиросмани.

3. Рассмотрите картины художника Пиросмани.

Преподаватель демонстрирует учащимся репродукции (фотографии, копии) работ Пиросмани, выполненные в русле примитивизма, дает характеристику данному стилю живописи. Учащиеся делятся впечатлениями о картинах. Особое внимание уделяется портрету «Актриса Маргарита» (1909) [5]. *Ответьте на вопрос:*

Похожа ли Маргарита с портрета Пиросмани на героиню, которую вы представили себе после прочтения рассказа, прослушивания песен?

4. Легенда о безответной любви художника Пиросмани легла в основу стихов, а затем и песен (стихи были положены на музыку). *Познакомьтесь с текстами песен (раздаются учащимся). Прослушайте песни «Миллион алых роз» (слова Андрея Вознесенского, музыка Раймонда Паулса) в исполнении Аллы Пугачевой и песни «Украденное сердце Пиросмани» (слова Юрия Рыбчинского, музыка Евгения Кобылянского) в исполнении Тамары Гвердцители.*

5. После знакомства с произведениями, интерпретирующими легенду о любви Пиросмани, учащиеся отвечают на вопросы:

Какая песня вам понравилась больше? Почему?

Почему Пиросмани охарактеризован как «с ума сошедший гений»?

Приходилось ли вам совершать сумасшедшие поступки под влиянием чувств?

6. *Напишите эссе.* (Это задание может быть выполнено в последующей контролируемой самостоятельной работе или как домашнее задание). На занятии совместно с учащимся преподаватель дает жанровую характеристику эссе.

7. *Поясните, как вы понимаете смысл следующих афоризмов:*

Жизнь коротка, искусство бесконечно. (*О. Уайльд)*

Сочинять не так уж трудно, труднее всего – зачеркивать лишние ноты. (*Брамс*)

Картина — это поэма без слов. *(Гораций)*

Перо — это оружие, которое острее отточенных мечей. *(Антонио Перес)*

В наш уродливый и благоразумный век поэзия, живопись, музыка черпают вдохновение не из жизни, а друг у друга. (*Оскар Уайльд)*

В прекрасном каждый видит то, что мыслям и уму подвластно. (*Сергей Филиппенков*)

Предложенные задания позволяют создать на занятии развивающую речевую среду, ориентированы на развитие неподготовленной монологической речи (использование изученного языкового материала в новой ситуации без поддержки и опоры на

заданные языковые единицы). Занятие направлено на формирование культуры общения с произведениями искусства, воспитание эстетического чувства слова и желание выразить словом мысли и переживания – на воспитание творческой языковой личности учащегося.

Литература

1. Чумак, Л.Н. Методика преподавания русского языка как иностранного : учеб. пособие / Л.Н. Чумак. – Минск : БГУ, 2009. – 304 с.
2. Щукин, А.Н. Интегрированное обучение // Лингводидактический энциклопедический словарь: более 2000 единиц / А.Н. Щукин. – М. : Астрель : АСТ : Хранитель, 2008. – С. 91.
3. Сафарян, Р. Д. Интеграция в обучении русскому языку иноязычных (армянских) учащихся / Р. Д. Сафарян // Х конгресс МАПРЯЛ. Секция XX. Описание и преподавание РКИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.philol.msu.ru/~rlc2004/files/sec/20.doc. – Дата доступа : 25.09.2010.
4. Русский язык как иностранный : типовая учеб. программа для иностранных студентов филологических специальностей высш. учеб. заведений / С.И. Лебединский [и др.]. – Минск : РИВШ. – 217 с.
5. Академик [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/78/Niko_Pirosmani_Margarita_1909.jpg. – Дата доступа : 15.10.2010.

Ківель І. У. (Мінск)

“НОВАЯ ЛІТАРАТУРНАЯ СІТУАЦЫЯ”: МЕТАДЫЧНЫ АСПЕКТ

Мы дазволім сабе паразважаць пра тое, як прэзентуецца сёння на ўроках беларускай літаратуры старэйшым школьнікам сучасная літаратура і наколькі гэтая прэзентацыя можа задаволіць узроставыя інтарэсы, чытацкія патрабаванні, нарэшце, жаданне маладога беларуса адэкватна ўяўляць сённяшнюю літаратурную сітуацыю. Абапірацца ж будзем на навейшыя метадычныя распрацоўкі (вучэбная праграма, каляндарна-тэматычнае планаванне, вучэбныя дапаможнікі) і на ўласны вопыт працы настаўнікам беларускай літаратуры ў ДУА Ліцэй БДУ (1998 – 2010 гады).

Варта заўважыць, што перыяд “сучасная беларуская літаратура” паводле “Вучэбнай праграмы па беларускай літаратуры для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання” [3] пачаўся з сярэдзіны 1980-х гадоў і, адпаведна, доўжыцца чвэрць стагоддзя. Гэта адзін з найбольш інтэнсіўных і супярэчлівых перыядаў у гісторыі нашай літаратуры, якая “*ў гэты час набывае новае ідэйна-мастацкае аблічча*” [2, с. 175]. Акрамя таго, у гэты час не толькі абнаўляецца, але і кардынальна змяняецца літаратурная сітуацыя.

Менавіта гэты фактар – вызначальны ў развіцці і характарыстыцы нацыянальнай літаратуры азначанага перыяду. Айчынныя літаратуразнаўцы і філосафы надаюць літаратурнаму феномену вялікае значэнне ў развіцці як уласна літаратуры, так і культуры і грамадскай свядомасці ў цэлым [1; 4].

Якім чынам прадстаўлена новая літаратурная сітуацыя ў школьным курсе літаратуры – тэрміналагічна, у персаналіях, тэкстамі? Вывучэнню беларускай літаратуры на сучасным этапе ў школе адводзіцца дзевятнаццаць гадзін – апошні раздзел праграмы апошняга года навучання (пры раскладзе адна гадзіна беларускай літаратуры на тыдзень атрымліваецца, што адзінаццацікласнікі знаёмяцца з сучаснай літаратурай на працягу другога паўгоддзя). Гэты час у жыцці школьніка надзвычай адказны і напружаны: на парозе выпускныя мерапрыемствы, экзамены, ЦТ; амаль кожны выпускнік акрамя школьных заняткаў наведвае дадатковыя (падрыхтоўчыя курсы, заняткі з рэпетытарамі па аднаму-трох прадметах і да т.п.). Зразумела, што зацікавіць, захапіць вучня, або пакінуць у яго хаця б якое больш-менш заўважнае і запамінальнае ўражанне ад аблічча сучаснай літаратуры можна толькі ў тым выпадку, калі ці сам матэрыял, ці яго выкладанне будуць не проста арыгінальнымі, а выключнымі, нечаканымі, нават эфектнымі.

Напэўна, не будзе вялікім перабольшаннем сказаць, што выкладанне літаратуры ў школе і навука пра літаратуру ідуць не заўсёды ў нагу. Навуковыя падыходы да перыядызацыі літаратурнага працэсу, вызначэнне літаратурных напрамкаў і стыляў, тэрміналогія, прынятая ў той ці іншы перыяд у літаратуразнаўстве не адразу і не заўсёды ўваходзяць ва ўжытак методыкі выкладання літаратуры. А дыскусіі , што вядуцца ў перыёдыцы ды навукова-метадычных выданнях і тычацца сучаснага стану айчыннай літаратуры, амаль ніякім чынам не могуць паўплываць на сам працэс выкладання літаратуры ў школе, падпарадкаваны праграмам і планаванню ўрокаў. Настаўніку даволі складана адступаць ад гэтых нарматываў з некалькіх прычын. Па-першае, ёсць патрабаванне прытрымлівацца той жа праграмы і планавання. Па-другое, школьныя падручнікі напісаны якраз “пад праграму”, і калі настаўнік вырашае замяніць вывучэнне аднаго твора на другі (тым больш – творчасць пісьменніка), ён вымушаны будзе распрацаваць тэматыку ўрокаў, пытанні, віды работы на ўроку, знайсці дадатковы матэрыял да ўрокаў і забяспечыць ім вучняў, да таго яшчэ вырашыць праблему з тэкстам твора (твораў). Акрамя таго, калі па прадмеце будзе праведзены, да прыкладу, кантрольны зрэз, некаторыя пытанні акажуцца для вучняў незнаёмымі. Ці гатовыя настаўнікі да

такога кшталту праблем і ці многія з іх будуць ствараць іх (праблемы) сваімі ж рукамі? Пытанне хутчэй рытарычнае.

Тым не менш, толькі ў выпадку смелага і творчага падыходу да выкладання, правільней, прэзентацыі тэмаў з раздзела "Беларуская літаратура на сучасным этапе" можна дасягнуць сапраўды новага, сучаснага і, калі хочаце, адэкватнага ўспрымання гэтай літаратуры. Трэба, аднак, прызнаць, што "развярнуцца" настаўніку асабліва няма дзе, паколькі абсалютная большасць аўтараў, чыя творчасць прапануецца для вывучэння, у тым ліку і манаграфічна (Я. Сіпакоў, А. Вярцінскі, В. Зуёнак, Г. Пашкоў, І. Пташнікаў, В. Казько, В. Карамазаў, А. Петрашкевіч), хутчэй, так бы мовіць, прымыкае – і ўзроства, і стылёва – да папярэдняга этапу літаратурнага парацэсу. Многія ж творы з "праграмнага спісу" ўвогуле былі напісаны да 1985 года ("Песня пра хлеб" А. Вярцінскага, "Сяліба" В. Зуёнка, зборнікі Р. Баравіковай "Рамонкавы бераг" і "Слухаю сэрца", "Тартак", "Найдорф", "Мсціжы", "Алімпіяда" І. Пташнікава, "Суд у Слабадзе", "Неруш" В. Казько, "Пушча" В. Карамазава, "Напісанае застаецца" А. Петрашкевіча). І ў чым тут праблема? Ні ў якім разе не хацелася б закрануць каго ці пакрыўдзіць, але ж найноўшая літаратура, літаратура "новай квадры" павінна дэманстраваць сваю ўключанасць у найноўшую культурную і гістарычную сітуацыю, адлюстроўваць гэтую сітуацыю новымі мастацкімі сродкамі. Пералічаныя вышэй творы, несумненна *"высокамастацкія творы нацыянальнай класіка і вядомых майстроў слова"* [3, с. 4] не могуць выконваць гэтыя важнейшыя функцыі, таму ў працэсе іх вывучэння не падмацоўваюцца, не ілюструюцца творамі і творчымі постацямі (хіба толькі "аглядным спісам") наступныя палажэнні вучэбнай праграмы: *"Прыход у літаратуру новых пакаленняў творчай моладзі", "Новая хваля ў беларускай драматургіі"* [3, с.118, с. 122].

І зноў атрымліваецца, што "ўся белліт ці пра вёску, ці пра вайну". Гэтае тыражаванае не адным пакаленнем школьнікаў выказванне, якім бы максімалісцкім яно ні было, згадзіцеся, сведчыць нават не столькі пра тэндэнцыйны падбор твораў для школьнага вывучэння, колькі пра стэрэатыпы, што склаліся ў дачыненні і да вучэбнага прадмета, і да вобраза настаўніка беларускай мовы і літаратуры, і да гісторыі народа ўвогуле. І нам падаецца, што вывучаючы сучасную беларускую літаратуру якраз і можна расхістаць стэрэатыпы, вывесці старшакласнікаў за звыклыя межы – ці хаця б пашырыць іх.

Мы не ставім на мэце крытыку вучэбнай праграмы па беларускай літаратуры, а толькі прапануем не разглядаць яе як догму, а творча кіравацца ёю. Настаўніку варта звярнуць увагу на "асноўныя пытанні

для вывучэння”, што прапануюцца ў тэмах “Паэзія”, “Проза”, “Драматургія”: *“разнастайнасць творчых індывідуальнасцей у сучаснай паэзіі”, “новая хваля ў беларускай драматургіі”, а таксама на прапанаваныя дамашнія заданні: падрыхтаваць паведамленні “Разнастайнасць і тэматычнае багацце сучаснай паэзіі”, “Разнастайнасць і тэматычнае багацце сучаснай прозы”,.“Асноўныя тэндэнцыіі развіцця беларускай драматургіі другой паловы 80 – 90 гадоў”, “Разнастайнасць і тэматычнае багацце сучаснай драматургіі* [4]. Паколькі ў адпаведнасці з праграмай настаўнік можа пераразмяркоўваць вучэбную нагрузку і засяроджваць ўвагу на асобных пазіцыях [3, с. 15], ёсць магчымасць прысвяціць некалькі ўрокаў бліжэйшаму знаёмству з літаратарамі “новай хвалі”, якія *“смела заяўляюць пра сябе не толькі ў друкаваных выданнях, але і ў сучаснай інтэрнэт-прасторы”* [2, с. 185]. Як паказвае практыка, такія ўрокі выклікаюць у старшакласнікаў выключную цікавасць і актыўны ўдзел.

Сёння моладзь дастаткова дасведчаная і цікаўная не толькі ў інфармацыйных тэхналогіях ды міжнародных адносінах. Дзякуючы магчымасцям internet, актыўнай рабоце з моладдзю творчых аб’яднанняў (літаратурныя сустрэчы, паэтычныя вечарыны, прэзентацыі) навучэнцы “валодаюць сітуацыяй” і ад настаўніка чакаюць адэкватнай рэакцыі. Да прыкладу, мастацкія пошукі таго самага “новага пакалення творчай моладзі” – В. Жыбуля, М. Шайбака, М. Клімковіча, А. Хадановіча, Н. Бабінай, А. Брава, В. Морт, І. Сідарука і іншых пісьменнікаў-наватараў – выклікаюць жывы водгук у вучнёўскай аўдыторыі. І гэта не пустаслоўнае сцверджанне. Праведзеныя ў 2005-2009 гадах сярод навучэнцаў 11 класаў ДУА Ліцэй БДУ апытванні паказалі, што для старшакласнікаў гэтыя прозвішчы – не абстракцыя.

На заключным уроку па творчасці Аляксея Дударава, які папярэднічае аглядавай тэме “Беларуская літаратура на сучасным этапе”, прапануецца невялікае “дыягнастычнае” пісьмовае апытванне: ад трох да пяці пісьмовых пытанняў, адказы на якія дазваляюць настаўніку больш даведацца пра чытацкі кругагляд вучняў, іх зацікаўленасць (ці незацікаўленасць) сучасным станам нацыянальнай літаратуры. Зразумела, настаўнік павінен хаця б у самых агульных рысах уяўляць кола чытацкіх інтарэсаў сваіх вучняў і адпаведна яму карэктаваць пытанні. Прыкладная фармулёўка пытанняў можа быць наступнай:

- *Якія вы ведаеце сучасныя беларускія літаратурна-мастацкія часопісы?*
- *Назавіце сучасных беларускіх паэтаў/празаікаў/драматургаў (не менш пяці ў кожнай намінацыі).*

- *З якіх крыніц вы даведаліся пра гэтых аўтараў?*
- *Якія творы сучасных беларускіх аўтараў вы чыталі/пра якія творы сучасных аўтараў даведаліся з розных крыніц?*
- *З творамі/асобаю якога/якіх сучасных аўтараў вы хацелі б пазнаёміцца?*
- *Пра каго з сучасных беларускіх пісьменнікаў вы б хацелі расказаць сваім сябрам, аднакласнікам?*

і да т.п. (пажадана пяпярэдзіць вучняў, каб у пералік імёнаў і твораў яны не ўключалі праграмныя – А. Разанава, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна, Г. Марчука і інш.).

Сярод вучняў класаў філалагічнага профілю Ліцэя БДУ каля 60% называюць 3-5 імёнаў, найчасцей гэта У. Арлоў, В. Іпатава, Л.Дайнека, Л. Рублеўская, А. Сыс, А. Глобус, Л. Дранько – Майсюк. 20-25% называюць таксама А. Хадановіча, В. Жыбуля, В. Морт, С. Кавалёва, М. Шайбака (Адамчыка), М. Клімковіча. Крыніца інфармацыі – у асноўным (каля 75%) урокі беларускай літаратуры ў базавай школе (абмеркаванне самастойна прачытанага, дадатковая інфармацыя ад настаўніка), а таксама (каля 20% апытаных) навіны літаратурнага і культурнага жыцця з internet. Вучні класаў фізіка-матэматычнага профілю пераважна (каля 65% апытаных) называюць імёны прадстаўнікоў маладзейшага пакалення (найчасцей – А.Хадановіча, М. Шайбака (Адамчыка), М. Клімковіча), сустракаліся нават імёны Л. Вольскага і С. Міхалка, а крыніцай інфармацыі – internet і “ад сяброў”. Прыкладна 10-15% вучняў могуць назваць 1-2 імені, але ўсе без выключэння жадаюць пазнаёміцца “*з самымі перадавымі беларускімі пісьменнікамі*” ці “*з беларускімі постмадэрністамі*”[13].

Знаёмства з творчасцю маладых беларускіх пісьменнікаў можна адвесці 2-3 урокі і праводзіць іх традыцыйна – як урокі-лекцыі, якую рыхтуе настаўнік, з элементамі абмеркавання ці дыспуту. Аднак няма, на нашую думку, лепшай формы, чым урок-прэзентацыя, падрыхтаваная самімі вучнямі, з наступным абмеркаваннем і каментарыямі. Вучні загадзя выбіраюць тэмы (“Творчая асоба аднаго з сучасных аўтараў”), рыхтуюць паведамленні, выкарыстоўваючы матэрыял, прапанаваны настаўнікам і сабраны самастойна. Настаўнік прапануе вучням прачытаць выбраныя празаічныя і драматычныя творы і расказаць пра іх аднакласнікам , вывучыць на памяць вершы сучасных паэтаў. Зацікаўленыя вучні праяўляюць ініцыятыву і сустракаюцца з пісьменнікамі, бяруць інтэрв’ю, аўтографы, знаходзяць аўдыёзапісы

[13] З пісьмовых адказаў на прапанаваныя пытанні.

выступленняў і г.д. Зразумела, усё гэта прасцей рабіць сталічным вучням, зразумела таксама, што навучэнцы Ліцэя БДУ – людзі творчыя і ініцыятыўныя, пераможцы алімпіяд і адны з лепшых вучняў рэспублікі. Тым не менш, і самы шараговы вучань, “ціхі троечнік” не застанецца ўбаку ад новай формы работы, якая адкрывае незнаёмую і нават нечаканую старонку сучаснага літаратурнага працэсу.

Літаратура

1. *Акудовіч В*. Разбурыць Парыж. – Мінск, 2004.
2. Беларуская літаратура: дапам. для вучняў 11-га кл. агульнаадукац. установ з беларус і рус. Мовамі навучання / А. І. Бельскі [і інш.] ; пад рэд. А. І. Бельскага, М. А. Тычыны. – Мінск, 2009.
3. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання. Беларуская літаратура 5-11 класы. – Мінск, “Нацыянальны інстытут адукацыі”, 2009.
4. *Кісліцына Г*. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы. – Мінск, 2007.
5. Прыкладнае каляндарна-тэматычнае планаванне па вучэбным прадмеце “Беларуская літаратура” на 2010/2011 навучальны год (XI клас агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання). Рэжым доступу: http://www.adu.by/modules.php?name=News&file=article&sid=6603.
Дата доступу: 26.10.2010.

Коваленко О. И. (Минск)

РОЛЬ РАЗЛИЧНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ РКИ

Необходимость реализации межкультурного диалога на современном этапе развития лингвистического образования обусловливает постоянно возрастающие требования к социокультурной подготовке студентов, изучающих РКИ и, соотвестственно, поиск новых методических приемов формирования социокультурной компетенции (СКК).

В зарубежной и отечественной методической литературе установлено, что именно социокультурная составляющая коммуникативной компетенции переводит владение языком с уровня умений и навыков на уровень компетенции, поскольку формирование СКК есть обучение культуре данной страны (М. М. Меркулов, В. В. Сафонова, В. Л. Скалкин, Н. Г. Соловьева, А. Н. Щукин, M. Byram, D. Moore и др.).

Новый, социокультурноориентированный, подход в языковом образовании обусловливает необходимость внедрения в практику обучения РКИ материалов, которые способствуют приобщению к иноязычной культуре.

Одним из общепризнанных инструментов формирования СКК признается музыкальный материал. Это обусловлено несколькими причинами: любовь и интерес к музыкальной культуре исторически присущи многим народам; различные элементы музыкальной культуры занимают особенно значимое место в культурном достоянии большинства стран; музыкальная культура является доступным средством трансляции культурных ценностей; музыка способна воспитывать положительное восприятие культуры.

Под термином «музыкальная культура» мы понимаем совокупность материальных, духовных и социальных явлений, относящихся к интонационно-художественной деятельности человека, а также совокупность средств ее сохранения, бытования, производства и воспроизводства.

Проблема использования отдельных элементов музыкальной культуры, в частности аутентичных песен, при обучении иностранному языку получила освещение в зарубежной и отечественной методиках (Н. А. Адаева, В. Ф. Аитов, Л. Ф. Алимская, Н. Ф. Орлова, Э. Г. Панаиотиди, Т. А. Потапова, М. В. Сайфуллина, M. Boiron, J. Calvet, J.-C. Demari, R. Galisson, T. Murphy и др.). Однако данные исследователи не уделяют внимания специфике обучения РКИ в РБ, которая заключается в том, что иностранные учащиеся погружены преимущественно в русскую речевую среду, но в белорусскую социокультурную среду. Кроме того, нам не встречались работы, где бы музыкальная культура рассматривалась во всей совокупности своих аудитивных и визуальных аутентичных элементов. Таким образом, на данный момент остается неактуализированным в дидактическом плане достаточно богатый музыкальный материал.

В состав музыкальной культуры входят следующие компоненты:

- музыкальные виды искусства: музыка (вокальная, инструментальная), танец, балет, опера, оперетта и др.;
- музыкальные жанры: песня, частушка (жанр русского фольклора), хорал, марш, хоровод, пляска, страсти (жанр церковной музыки), симфония, соната, этюд и др.;
- музыкальные стили и направления: классическая музыка, фольклорная музыка, поп-музыка, рок-музыка, блюз, тяжелый металл, хип-хоп, панк, рэп, рок-н-ролл и др.;

- музыкально-коммуникативные ситуации и акты: бытовые и религиозные обряды, ритуалы, церемонии; концерты, фестивали, музыкальные вечера и т.д.;

- народное музыкальное творчество, музыкальная самодеятельность, авторская песня;

- деятели музыкального искусства и культуры: композиторы, исполнители, дирижеры, музыкальные критики, музыкальные объединения (группы, школы, общества и т.д.), музыкальные субкультуры: музыкальное общество «Могучая кучка», А. П. Бородин, М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, М. Л. Ростропович, П. И. Чайковский, Д. Д. Шостакович, С. П. Дягилев, Ф. И. Шаляпин, Э. Пьеха, Л. Зыкина, А. Пугачева, Н. Бабкина, Л. Лещенко, И. Кобзон, «Машина времени», ДДТ, рокеры, рэперы и др.;

- публика и ее музыкальные вкусы (музыкальные предпочтения определенной эпохи);

- среда музыкальной коммуникации: концертные залы, театры оперы и балета и др.;

- материальные средства музыкальной коммуникации и их производство: музыкальные инструменты (духовые, ударные, струнные, клавишные); воспроизводящие, записывающие устройства, сопровождающие технические устройства (микрофон, магнитофон, диск и др.);

- музыкальный менеджмент: спрос и предложение, распространение, продажа музыкальной продукции;

- музыкальная наука: учебные заведения (консерватории, музыкальные училища), дисциплины (сольфеджио, музыкальная литература, история музыки, дискография) и др.).

Нужно заметить, что из-за нехватки учебного времени преподаватель не сможет уделить на занятии по РКИ внимание всем вышеперечисленным компонентам. Отбор музыкального материала может варьироваться в зависимости от целей обучения, профиля обучения (гуманитарный, естественно-научный и др.), этапа обучения, а также от личных предпочтений преподавателя. При работе с учащимися музыкального профиля обучения приведенный перечень элементов музыкальной культуры рекомендуется расширить, так как данная информация представляет собой часть профессиональных знаний. В данной статье нас интересуют факты музыкальной культуры, работа с которыми будет способствовать формированию СКК. Отбор таких единиц, на наш взгляд, должен производиться с учетом критерия социокультурной содержательности, критерия общеизвестности,

критерия соотнесенности фактов двух культур (родной и изучаемой), критерия органичности (связь с темой урока).

Предметом изучения на занятиях по РКИ в РБ, на наш взгляд, могут являться следующие факты музыкальной культуры:

1. Народный танец. Зачастую он позволяет учащимся составить представление о традиционной жизни народа. Например, в танце «Ленок» танцоры при помощи выразительных движений показывают, как сеют лен, как его обрабатывают, превращая в пряжу и, наконец, шьют из него рубашки.

При обучении РКИ в РБ особое внимание, на наш взгляд, следует уделить танцу «Лявоніха», параллельно учащихся можно познакомить с одноименным стихотворением М. Богдановича, а также с песней «Лявоніха» в исполнении вокально-инструментального ансамбля «Песняры».

Мы считаем полезным на занятии по РКИ познакомить учащихся с фразеологическими сочетаниями, основные компоненты которых – лексические единицы тематической группы «танец» / «пляска», а также слова, заключающие в себе коннотации, относящиеся к этой тематике, ассоциирующиеся с ней: *выкидывать кренделя, откалывать коленце, плясать под чужую дудку* и др. Можно выделить также следующие глагольные сочетания, являющиеся одновременно и номинациями танцевальных движений: *разводить руками, хлопать руками*, *махнуть рукой; топнуть ногой* и др.

Включение подобного рода устойчивых словосочетаний обусловлено тем, что они имеют не просто коммуникативное назначение, они почти всегда имеют исторический генезис, а это означает, что они национально-культурны. Поэтому, на наш взгляд, их следует включать в обучение РКИ не только по языковым соображениям (как тематический пласт лексики), но и по лингвострановедческим, решая задачи аккультурации иностранных студентов в белорусской культурной среде.

2. Песня. В силу особенностей жанра и условий презентации она обладает наибольшей методической ценностью. Кроме того, песня наиболее динамично реагируют на изменения в обществе и, соответственно, привносит в учебную аудиторию актуальные сведения о различных гранях изучаемой культуры. Для работы на аудиторных занятий можно предложить следующие песни: «Антошка», «Билет на балет», «Именины у Кристины», «Лето в Белоруссии», «Полюбил богатый – бедную», «Привет», «Уходят любимые лица с экранов», «Я у бабушки живу…» и др.

Нам кажется, что в ходе знакомства с праздниками «День знаний», «День Победы», «Новый год» и др. целесообразно представить на занятии наиболее известные песни школьной («Песня первоклассника», «Прощальный вальс», «Школьный вальс» и др.), военной («День Победы», «Эх, дороги», «Темная ночь» и др.), новогодней тематик («Рождество», «Новый год с новой строчки»). При желании, можно уделить внимание масленичным песням, купальским и др. Полезно ввести на занятии несколько пословиц и поговорок со словом «песня»: *Не жизнь, а песня, Всякая птица свои песни поет, Затянул песню, так веди до конца, Натощак и песня не поется* и др.

3. В процессе обучения РКИ можно рассмотреть тексты, содержащие в себе информацию о таких русских и белорусских народных музыкальных инструментах, как гармошке, цимбалах, гуслях, дудке, жалейке и др., а также остановиться на устойчивых оборотах, пословицах и поговорках, в состав которых входят названия музыкальных инструментов: *плясать под чужую дудку, Гусли звонки, да струны тонки, Жена не гусли: поиграв, на стенку не повесишь, Мастер на все руки: и швец, и жнец, и на дуде игрец, Бери гармонь в руки, не будет скуки,* и др. Кроме того, можно познакомить иностранных учащихся с характеристиками человека и частей человеческого тела, основанными на метафорическом использовании названий музыкальных инструментов: *«трещотка» – ‘народный ударный музыкальный инструмент – нанизанные на шнур (шнуры) деревянные пластинки, издающие сухие звонкие звуки’, в переносном значении «трещотка» – ‘человек, который громко, без умолку говорит, таратора’* (Здесь и далее значения слов приводятся по «Толковому словарю» С. Ожегова и Н. Шведовой.)*; «бубен» – ‘ударный мембранный музыкальный инструмент в виде обода с натянутой на него кожей (иногда с бубенчиками или металлическими пластинками по краям)’ и ‘голова’ (перен.)* и др.

4. Полезно познакомить учащихся с наиболее известными операми и балетами белорусских композиторов: «Алеся» Е. Цикоцкого, «Зорка Венера» Ю. Семеняко, балеты «Альпийская баллада» и «Избраница» Е. Глебова.

Предметом изучения на занятии по РКИ могут стать тексты, содержащие в себе сведения об истории Большого государственного академического театра оперы и балета РБ, Государственного симфонического оркестра РБ, Белорусской государственной филармонии; белорусских и советских композиторах, дирижерах, исполнителях: А. Анисимов, В. Бабарыкин, М. Финберг, В. Мулявин, И. Лученок, А. Ярмоленко, Э. Ханок, А. Пахмутова, В. Шаинский

вокально-инструментальный ансамбль «Песняры», «Верасы», «Сябры», фольклорно-хореографический ансамбль «Хорошки» и др.

Информацию о многих вышеперечисленных фактах музыкальной культуры можно найти в лингвокультурологическом комплексе «Беларусь» [1], в котором представлены белорусские прецедентные произведения, а также словарь национальных реалий Беларуси.

Мы считаем, что процесс формирования СКК при помощи различных элементов музыкальной культуры будет значительно более эффективным, если для этой цели использовать не учебные, а аутентичные материалы, которые либо имеют прямое отношение к музыкальной культуре, являясь ее частью (песня, танец, видеоклип), либо описывают различные факты музыкальной культуры (статьи из музыкальных энциклопедий, газетные статьи, рецензии, отзывы музыкальных критиков, концертные программки).

Обращение к произведениям искусства расширяет границы уроков РКИ, дает возможность выражать эстетическое восприятие мира на вербальном уровне.

Литература

1. Беларусь: лингвокультурологический комплекс / под ред. Л. Н. Чумак. – Минск: БГУ, 2008. – 111 с.
2. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – Москва: Азбуковник, 1999. – 944 с.
3. Потапенко Т. А. «Я смотрю на Москву через призму поэзии, через призму музыки, через призму любви…» / Т. А. Потапенко // Русский язык за рубежом. – 2007. – №1. С. 9 – 18.
4. Шаповалова О. А. Популярный музыкальный энциклопедический словарь / О. А. Шаповалова. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2008. – 299 с.

Полетаева О. А. (Минск)

ПРОБЛЕМЫ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО В УСЛОВИЯХ БИЛИНГВАЛЬНОЙ ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЫ

В последние годы отмечается рост количества иностранных студентов в высших учебных заведениях Республики Беларусь и в МГЛУ в частности. Выбор белорусских вузов для получения высшего образования обусловлен рядом политических, экономических, социокультурных факторов. Во многом он мотивирован желанием не только получить университетское образование, но и ознакомиться с культурным наследием белорусов. Это с необходимостью приводит к

включению в контекст обучения фактов не только культуры изучаемого языка, но и культуры страны пребывания.

Эти особые условия требуют наличия у преподавателя русского языка хорошо сформированной социокультурной компетенции, которая предполагает умение вызвать и поддержать у учащихся-иностранцев интерес культуре Беларуси, формировать навыки самостоятельного познания культурной реальности, максимально корректно излагать факты и явления политической, экономической и культурной жизни, используя при этом различные аутентичные материалы.

В связи с этим особое внимание должно уделяться подбору учебных текстов, в которых должны находить отражение специфические черты национального белорусского менталитета, культуры, этики. На ознакомление с культурным наследием белорусов направлена и большая часть внеаудиторной работы преподавателя. Кураторы групп организуют посещения выставок белорусских художников, мастеров народных ремесел, экспозиций этнографических и исторических музеев, концертов народных музыкальных коллективов. Студенты-иностранцы регулярно принимают участие в литературно-музыкальных вечерах, посвященных культуре, искусству, традициям белорусов («Колядки», «Масленица», «Купалье»), которые помогают не только познакомить студентов-иностранцев с ключевыми фигурами и явлениями белоруской культуры, но и в значительной мере обогатить их языковые навыки, поскольку каждое подобное мероприятие превращается в занятие по практике устной речи, обладающее высоким мотивирующим потенциалом.

Еще одной из особенностей обучения русскому языку в МГЛУ являются полиязычные учебные группы. В одной группе могут обучаться представители нескольких стран, что делает практически невозможным использование принципа ориентации на родной язык учащихся, но имеет, на наш взгляд, и целый ряд преимуществ: студенты приобретают навыки сопоставления языковых явлений изучаемого и родного языков, учатся выявлять их место в системе координат «свое – чужое», знакомятся с экономикой, политическим устройством, культурой и традициями разных стран, приобретают опыт межнационального общения.

Известно, что особенность преподавания русского языка в Беларуси заключается главным образом в том, что оно осуществляется в условиях русско-белорусского двуязычия. Близкое родство русского и белорусского языков, сходство их фонетической, лексической и грамматической систем, билингвизм многих жителей Республики Беларусь способствуют проникновению элементов белорусского языка в

русскую речь белорусов. Это приводит к нарушению орфоэпических, акцентологических, лексических, морфологических, синтаксических норм русского литературного языка.

Студенты-иностранцы на всех этапах обучения сталкиваются с интерферентными явлениями в разговорной речи не только городского населения, но и студентов-белорусов, с которыми они контактируют в процессе обучения (многие из белорусских студентов являются носителями диалектной белорусской речи, что не может не повлиять на их русскую речь), Существенным фактором, приводящим к ошибкам в русской литературной речи, является функционирование (в том числе и в речи городских жителей, даже имеющих высшее образование) так называемой «трасянки» – разновидности просторечия, которая по своему языковому составу является неупорядоченным, недифференцированным сочетанием, смешением русских и белорусских языковых явлений, как правило, просторечных в своей основе. В речи молодежи употребление «трасянки» часто приобретает характер языковой игры, интерес к которой поддерживается в молодежной субкультуре использованием данной разновидности речи в текстах таких популярных музыкальных групп, как «Леприконсы», «Крамбамбуля» (например, «Панаехала гасцей з іншаземных абласцей, не няправильна гасцеў з иншаземных абласцёў»).

В связи с этим, особенно важным представляются умение преподавателя РКИ грамотно квалифицировать явления русско-белорусской интерференции, которые наблюдают студенты в окружающей языковой среде, а также умение включать их учебный процесс.

Рассмотрим основные типы наиболее частотных интерферентных явлений, фиксируемых в разговорной сфере русского языка белорусов, на которые следует обращать внимание иностранных студентов на занятиях по практической фонетике, практической грамматике, практике устной и письменной речи.

В области орфоэпии это: 1) яканье, т.е. произношение гласного [а] в первом предударном слоге после мягких согласных не как [иэ], а как [а], например: дев’[а]ностo, [йа]нтарь, й[а]нварь; 2) произношение г фрикативного на месте г взрывного: [γ]ород, [γ]олова; 3) произношение [р] твёрдого вместо [р’]: [р]абина, [рэ]жь; 4) произношение твёрдого [ч] вместо мягкого [ч’]: [ч]асто, [ч]ай, [чэ]шки; 5) произношение твёрдой аффрикаты [шч] вместо фрикативного мягкого [ш’ш’]: [шч]авель, [шч]отка; 6) дзеканье и цеканье, т.е. произношение мягких [д’], [т’] как [дз’],[ц’]: [дз’]евятый, [дз’]е[ц’]и, [ц’]ихий; 7) произношение твёрдого губно-губного [м] на конце числительных се[м], восе[м].

Акцентологические интерферентные явления, требующие внимания преподавателя, это постановке ударения в словах сходных по звучанию и одинаковых по значению с белорусскими: в существительных в форме именительного падежа (верба´ вместо ве´рба, крапива´ вместо крапи´ва, ре´мень вместо реме´нь); в форме винительного падежа единственного числа существительных первого склонения женского рода (ногу´, руку´, голову´, воду´ вместо ру´ку, но´гу, го´лову, во´ду); в прилагательных (глиня´ный вместо гли´няный, кухо'нный вместо ку'хонный); в отглагольных прилагательных (ва´реный вместо варё´ный, пле´теный вместо плетёный); числительных (ше´стьдесят вместо шестьдеся´т, четырна́дцать вместо четы́рнадцать); в глагольных формах женского рода единственного числа прошедшего времени (взя´ла, бра´ла, жда´ла вместо брала´, ждала´, взяла´).

Как лексические интерференционные явления можно рассматривать смешение в результате межъязыковой омонимии и паронимии употребления слов. Например, бел. блага «плохо» - рус. благо «добро» (Даже благо стало от мысли, что нужно столько выучить!); бел. багата «много» - рус. богато (У меня в Минске папиных родственников богато живёт!); бел. люстра «зеркало» - рус. люстра «осветительный прибор» (Я такая лохматая! Дайте кто-нибудь в люстру посмотреться!); бел. нядзеля «воскресенье» - рус. неделя «семь дней» (В неделю мы не учимся); бел. час «время» - рус. час «60 минут» (Нам час уходить); бел. гарбуз «тыква» - рус. арбуз (Купили вчера гарбуз. Оказался такой сочный и сладкий!).

В области морфологии интерференция наблюдается в следующих случаях: 1) при употреблении числительных два, три, четыре в сочетании с существительными в форме множественного числа именительного падежа: Мне картошку родители привезли. Целых два мешки!, а также в формах дробных числительных: Две целые и три десятые; 2) при замене неизменяемого притяжательного местоимения третьего лица множественного числа их склоняемым белорусским іхні, которое согласуется по роду и числу с существительным: Посмотри в ихней комнате! Ихние друзья придут.

В области синтаксиса можно рассматривать следующие явления: 1) употребление вместо русской синтаксической конструкции «глагол + предлог над + местоимение в творительном падеже» (смеяться над кем-то) белорусской «глагол + предлог з + имя в родительном падеже» (смяяцца з каго-небудзь): Мы так смеялись с него! 2) употребление сравнительной конструкции «прилагательное в форме сравнительной степени сравнения + предлог за + существительное или местоимение в винительном падеже», характерной для белорусского языка: Я моложе

за сестру на пять лет; 3) замена предлога из в русской конструкции «глагол + предлог из + существительное в родительном падеже» (приехать из Бреста, выйти из общежития, звонить из телефона-автомата и др.) предлогом с: приехал с Бреста, вышел с общежития, звоню с автомата.

Именно поэтому в числе основных целей курса по русскому языку как иностранному стоит задача не только формирования основ культуры русской речи, но и развитие языкового чутья, что влечет за собой необходимость разработки эффективных методов преподавания.

В целях предупреждения проникновения ошибок интерференционного характера в речь иностранных студентов преподаватель РКИ должен обращать внимание студентов на подобные явления, грамотно их истолковывать и предлагать упражнения, в которых отрабатывается и закрепляется орфоэпические, акцентологические, грамматические нормы литературного русского языка.

Можно рекомендовать ряд упражнений и заданий:

Обратите внимание на разницу в постановке ударений в русских и белорусских словах: лопу´х – ло´пух, застёжка – за´сцежка, смешной - сме´шны, шоферский – шо´ферскі, старый – стары´, родовой – ро´давы, заводской - заво´дскі, войсковой – вайско´вы, слоёный – сло´ены, нести – не´сці, страшить – стра´шыць, проходить – прахо´дзіць, оди´ннадцать – адзіна´ццаць, подавно – по´даўна, посуху – пасу´ху и под.

Прочитайте вслух скороговорки с «проблемными» фонами: Ехал Грека через реку, видит Грека, в реке рак. Сунул Грека руку в реку, рак за руку Греку цап. Волки рыщут – пищу ищут. В предвечерний час ворчат черти через раз. На пороге вытри ноги, вытри ноги на пороге. У трёх весёлых поросят три хвостика торчат. Тридцать три корабля лавировали, лавировали, да не вылавировали.

Обратите внимание на особенности их произношения в русском литературном языке: часы, чертёнок, пятак, рябина, рябой, говорить, считать, щекотать, детвора, тенистый, делать, бухгалтер, Господь, глоток, галстук, дерматин.

Подберите контексты, иллюстрирующие значения следующих русских лексем: белизна, бескорыстный, беспечный, ведомый, месяц початок, прозвище, склон; и т.п. [1, с. 137].

Русский язык в процессе обучения не только выступает как объект изучения, но также выполняет и другую, очень важную, метаязыковую функцию. Как отмечают многие исследователи, русский язык становится в аудитории «средством управления – установления коммуникативного контакта с обучаемым, средством передачи опыта

деятельности, которой он обучает, а также основной формой существования знаний о профессиональной деятельности» [2, с. 20]. Указанные обстоятельства требуют от преподавателя РКИ наличия особых качеств, таких, как повышенное внимание и критичность к качеству собственной речи, постоянное ее совершенствование, умение выявлять и предупреждать факты русско-белорусской интерференции.

Таким образом, успешность обучения иностранных студентов русскому языку в Беларуси, уровень их профессиональной подготовки в значительной степени зависит от того, насколько преподаватель и иностранный студент учитывают особенности своих языков и культур, систем образования и их взаимодействие между собой. Иностранные студенты, выпускники лингвистического вуза, представляют собой, на наш взгляд, ту важную социальную группу, которая в будущем способна достигнуть серьезных политический и социальных успехов и благодаря своему университетскому образованию, полученному в Беларуси, сможет транслировать информацию о национальном культурном наследии белорусов, их нравственных ценностях, особенностях менталитета, составить ту силу, которая будет эффективно влиять на формирование образа современной Беларуси в мире.

Литература

1. Акуленко, Е.А. Типология ошибок, обусловленных русско-белорусской языковой интерференцией, в речи студентов / Е.А. Акуленко, О.А. Полетаева // Теория коммуникации. Языковые значения: сб. науч. статей /редкол.: О.С. Горицкая (отв. ред.) [и др.].– Минск: МГЛУ, 2009. – Вып. 5. – С.135-138.
2. Бережная, Т.М. Учет характеристик языкового сознания преподавателя РКИ при моделировании лингводидактической компетенции / Т.М. Бережная, // Лингводидактические компетенции преподавателей русского, других этнических и иностранных языков: модели описания и формирования: Тезисы докладов Международного научно-практического круглого стола (17-20 ноября 2008 г.). / Отв. ред. проф. Тарева Е.Г. – М.: МГЛУ, 2008. – 58 с. – 19 – 22.

Проскалович О. В. (Минск)

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ СОДЕРЖАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УСЛОВИЯХ ИНТЕГРАЦИИ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО И КОМПЕТЕНТНОСТНОГО ПОДХОДОВ

В настоящее время в дидактике рассматриваются различные подходы к процессу обучения: традиционный, культурологический, компетентностный, личностно ориентированный и другие.

Дидактический подход можно определить как аспект, позицию, направление рассмотрения и конструирования дидактических объектов. К дидактическим объектам относятся процесс обучения и его элементы: цель, содержание образования, методы, формы процесса обучения, средства, показатели результативности. Подход включает совокупность идей, концепций, предписаний, определяющих характер рассмотрения и конструирования дидактических объектов.

Процесс обучения в каждом подходе конструируется по-разному. Так, в традиционном подходе цель обучения формулируется как передача учащимся накопленных человечеством знаний, формирование умений и навыков. Содержание образования включает в себя ЗУНы: знания, умения, навыки, сгруппированные в учебные предметы на основании существующих областей научной и практической деятельности. В методах обучения ведущая роль принадлежит учителю, поэтому используются традиционные – лекция, рассказ, беседа, объяснение, практическая работа и т. д. Основая форма обучения – урок.

Цель обучения в условиях компетентностного подхода – формирование компетентной личности, т.е. личности, способной решать разнообразные проблемы, используя имеющиеся у неё знания и умения. Содержание образования в этом подходе отбирается на основе выделения компетенций, которые необходимы каждому человеку. Соответственно вычленяются проблемы, которые ученик должен научиться решать, и учебный материал группируется вокруг этих проблем.

Культурологический подход к содержанию образования был разработан в 70-е годы XX в. коллективом учёных под руководством В. В. Краевского, И. Я. Лернера, М. Н. Скаткина.

Условия реализации культурологического подхода в процессе преподавания отдельных предметов раскрыты в исследованиях культуроориентированного образования А. Д. Дейкиной, Л. А. Муриной, Т. Ф. Новиковой, Л. А. Худенко, Л. В. Юлдашевой (русский язык), А. М. Волочко, Н. Г. Еленского, О. В. Зеленко, В. У. Протченки (белорусский язык), Л. К. Мазуновой, И. В. Петривней, В. В. Сафроновой (иностранный язык), И. И. Аркина, Т. Г. Браже, В. А. Доманского, Н. М. Свириной, М. В. Черкезовой (литература), Ю. Н. Неменского, Н. Н. Ростовцева (изобразительное искусство), А. И. Левко, Е. Г. Гуляевой (музыкальное образование).

Исследования А. Я. Данилюка направлены на разработку теоретических основ интеграции образования на основе теории личностно ориентированного образования культурологического типа (Е. В. Бондаревская), а также семиотики культуры (Ю. М. Лотман).

В философской и педагогической литературе (Н. И. Безлепкин, В. С. Библер, М. С. Каган, В. Д. Шадриков и др.) всё активнее обсуждается вопрос о создании нового типа «культуросообразной» школы, главной задачей которой будет воспитание «человека в культуре» и «человека культуры». Интересно мнение российского учёного В. А. Доманского, который считает, что создание такой школы – не очередное мероприятие, а «длительный и масштабный процесс, требующий консолидации всех общественных институтов». Он утверждает, что «школа должна стать одним из главных его институтов» [1, с. 11]. Это идея находит своё практическое воплощение в общеобразовательных учреждениях Республики Беларусь.

Культуросообразная направленность общего среднего образования в Республике Беларусь закреплена в общепедагогических целях образовательного стандарта «Общее среднее образование. Основные нормативы и требования» [2]:

– формирование высокообразованной духовно-нравственной личности гражданина Республики Беларусь — носителя ценностей национальной и мировой культуры;

– формирование у учащихся систематизированного представления о мире, обществе и человеке; ценностного отношения к биосфере, научно-техническим нововведениям и культурным инновациям; готовности к рациональному природопользованию и потреблению; здоровому образу жизни и безопасному поведению;

– овладение учащимися основами наук, формирование у них готовности к непрерывному образованию, трудовой деятельности, самостоятельному жизненному выбору и адаптации в социуме, созидательному и ответственному участию в жизнедеятельности семьи, общества и государства.

Особую актуальность заявленная проблема исследования приобрела в связи с необходимостью оперативной корректировки содержания языкового и литературного образования и организации обучения предметам образовательных областей «Языки и литература» в условиях перехода к 11-летнему общему среднему образованию в Республике Беларусь.

Применительно к литературному образованию учащихся следует вести речь о его культурологической направленности, что предполагает реализацию целей и задач формирования культуры личности средствами учебного предмета «Литература». В литературе отражены культура, история, традиции и менталитет того или иного народа, любая национальная литература вбирает в себя факты отечественной и мировой материальной и духовной культуры. М. М. Бахтин утверждал,

что «литература – неотрывная часть целостности культуры, её нельзя изучать вне целостного контекста культуры. Её нельзя отрывать от остальной культуры и непосредственно (через голову культуры) соотносить с социально-экономическими и иными факторами» [3, с. 344].

В условиях изучения родной (русской) литературы в общеобразовательных учреждениях Беларуси реализация культурологического подхода приобретает свои особенности. Это обусловлено прежде всего особой ролью русского языка в приобщении учащихся к культурным ценностям белорусского народа, формировании их духовного мира, гражданской позиции. В силу исторически сложившихся богатых традиций использования русского языка в создании культурных ценностей Беларуси он стал наряду с белорусским языком неотъемлемой частью национальной духовной культуры белорусского народа.

Как один из двух государственных языков русский язык имеет большое значение в развитии взглядов и убеждений учащихся, основанных на ценностях и приоритетах белорусского государства и общества, белорусской национальной культуры, в воспитании у них патриотизма и гражданственности.

Таким образом, специфика реализации культурологического подхода при обучении литературе в общеобразовательных учреждениях Республики Беларусь заключается в его нацеленности на овладение реципиентами культуроведческой информацией, которая имеется в литературном произведении, через диалог русской литературы с родной литературой учащихся. Реализация данного подхода требует усиления внимания к изучению программных текстов художественной литературы, отражающих культурные традиции и нравственные ценности русского народа в тесном сочетании с использованием литературных произведений, раскрывающих историю, традиции, обычаи, реалии быта белорусского народа. Такие тексты содержат в себе огромный воспитательный потенциал, иллюстрируют сложившиеся веками культурные и человеческие контакты двух народов.

Культурологическое направление в обучении литературе (родной и русской) в общеобразовательных учреждениях Республики Беларусь реализуется в образовательном стандарте, концепции учебного предмета «Белорусская литература» / «Русская литература», учебных программах, учебных пособиях (для II- III ступеней общего среднего образования).

Реализация культуроведческого аспекта в преподавании литературы в общеобразовательных учреждениях с белорусским и русским языками обучения должна быть подкреплена

систематизированным дидактическим материалом, который будет обеспечивать поэтапное познание и осознание культуроносной функции литературы. Система заданий для реализации культуроведческого аспекта в преподавании литературы в школах Республики Беларусь находится на этапе разработки и остается одним из актуальных вопросов на сегодняшний день.

Для удовлетворения образовательных запросов учащихся, активизации их познавательной и литературно-творческой деятельности в общеобразовательных учреждениях Республики Беларусь осуществляется изучение родной (русской) литературы и по учебным программам факультативных занятий. В учебном плане общеобразовательных учреждений Республики Беларусь обязательно присутствуют такие авторские курсы, как «Культура моего региона» (изучение региональной культуры как аспект культурологического образования), «Библия как памятник мировой культуры» (религиоведение как аспект культурологического образования), «Календарные обряды и народная поэзия», «Славянская мифология», «Художественный образ в литературе, живописи, музыке» (роль искусства в культурологическом подходе), «Культура романтизма», «Познание мира и человека в литературе русского реализма», «Русская литература как художественная летопись Человека», «Культура «серебряного века» (аксиологический аспект культурологического подхода в образовании).

Следовательно, осуществляя через факультативные курсы (в системе литературного образования) культурологический подход в обучении и воспитании учащихся, мы используем следующие идеи: словесная природа литературного произведения обуславливает движение читателя от слова к культуре; при последовательной и поступательной системе погружения в культуру литературного произведения ученики входят на уровень диалога с его создателем, с современниками писателя, с литературными героями, критиками, а также с читателями разных поколений и эпох; обладая универсальными средствами воздействия на личность человека, литература способна целостно, системно влиять на интеллект, чувства, мировоззрение и миропонимание, общую культуру каждого, кто соприкасается с её богатствами, развивать познавательно-мыслительные способности и чувство прекрасного.

В целях реализации культурологического направления (подхода) в литературном образовании учащихся важно определить то содержание, с помощью которого текст художественного произведения транслирует культуру. При отборе содержания литературного образования в

контексте культурологического подхода следует учитывать, что общим свойством произведений, включаемых в учебную программу по литературе, должна быть репрезентативность для той или иной традиции, национально-региональной, историко-культурной, социальной и других. Тексты школьной программы должны быть «ключевыми», то есть такими, освоение которых «может служить своего рода ключом к пониманию каких-то важных особенностей культуры народа» (А. Д. Шмелев). Перед составителями предметной программы неизбежно встают вопросы: какие тексты релевантны традиции народа, какие — традиции определенной историко-культурной эпохи, какие из них, являясь памятниками (в самом буквальном смысле!) культуры входят в состав современности, какие из них могут быть адекватно интерпретируемы учащимися разных национальностей, возрастных и социальных групп.

Учебные программы по литературе [4] призваны представлять единство культурных идеалов и ценностей, единство культурной традиции и таким образом обеспечивать ее трансляцию; интерпретация текстов, включенных в программы, должна способствовать пониманию, освоению и личностному присвоению культурной традиции.

Особое значение имеет сравнительно-типологический подход к литературным явлениям, который даёт возможность установить ассоциативные связи между русской, белорусской литературами; позволяет показать родственные литературные явления в их специфике, индивидуальной и национальной отличительности, помогает сформировать у учащихся понятие о национальных особенностях художественной культуры и мировом литературном процессе.

Изучение русской литературы того или иного периода соотносится с белорусской (например, переход к реализму, расцвет реализма и т. п.) и с зарубежной литературами, предусматривает сопоставление проблем, сюжетов, образов произведений, принадлежащих к разным национальным литературам, выявление у них общего и в то же время выделение неповторимого, особенного.

Важной задачей является активизация связей литературы и предметов социально-гуманитарного цикла в процессе обучения литературе в контексте мировой. Их главная функция – углубить понимание специфики образного отображения жизни в искусстве путём сопоставления произведений разных видов искусства (литературы, живописи, музыки, кино, театра), усиливая при этом их эстетическое воздействие на учащихся. Необходимо также реализовывать межпредметные связи языка и литературы, чтобы способствовать повышению речевой и читательской культуры учащихся.

Таким образом, наметились два направления, в рамках которых решаются проблемы целей и содержания культуроведческого аспекта: обучение литературе в контексте родной (русской) культуры; познание культуры белорусского (русского) народа в диалоге культур, осознание самобытности, уникальности родной (русской) литературы, его богатства на фоне сопоставления с другими культурами.

Итак, основные обобщения относительно культурологического подхода при обучении литературе в общеобразовательных учреждениях Республики Беларусь сводятся к следующему.

Утверждение культуроведческого подхода в общеобразовательных учреждениях Республики Беларусь обусловлено рядом причин: отход общего среднего образования от «традиционно-сциентистской школы» к школе культуросообразной, где ценности духовной и материальной культуры представлены наиболее целостно; усиливается значимость белорусской литературы и языка в формировании национального, личностного самосознания, духовной культуры белорусского народа; культуроведческий аспект обучения – аспект реализации одного из компонентов содержания литературного образования – национально-регионального; все большее признание получает принцип культуросообразности, который предполагает максимальное использование в образовательном процессе культурных национальных и региональных традиций, опору на ценности, присущие национальной культуре, и учёт специфики национального менталитета. Соблюдение принципа культуросообразности обеспечивает становление национально-культурной идентификации учащегося, формирование у него представлений о национальном образе мира, воспитание человека с развитым чувством национального и личного самоуважения, гражданина и патриота.

Литература

1. Доманский В. А. Литература и культура: культурологический подход к изучению словесности в школе: учеб. пособие / В. А. Доманский. – М.: Наука: Флинта, 2002. – 186 с.

2. Об утверждении и введении в действие руководящих документов Республики Беларусь «Образовательный стандарт. Общее среднее образование. Основные нормативы и требования»: Постановление Министерства образования Республики Беларусь, 3 окт. 2008 г., № 96. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://adu.by/modules.php?name=News&file=categories &op=newindex&catid=49. Дата доступа: 16.05.2010.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин; сост. С. Г. Бочаров. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання: Беларуская літаратура: V – XI класы. – Мінск: Нацыянальны інстытут адукацыі. – 2010. – 128 с.; Учебная программа для общеобразовательных учреждений с белорусским и русским языком обучения: Русская литература: V – XI классы. – Минск: Национальный институт образования. – 2009. – 128 с.

Рашэтнікава Н. Б. (Мінск)

ФУНКЦЫЯНАЛЬНЫЯ АСПЕКТЫ ВЫКЛАДАННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Ў СТАРШЫХ КЛАСАХ

Традыцыйна ў старшых класах агульнаадукацыйнай школы вывучаўся курс беларускай літаратуры на гістарычнай аснове. Упершыню гісторыка-літаратурны курс з’явіўся ў школьных праграмах у другой палове 20-х гадоў XX стагоддзя і быў вызначаны выдатным беларускім метадыстам прафесарам І.І. Замоціным як сістэматычны курс літаратуры. “Сістэматычны курс літаратуры, – пісаў навуковец, – трэба разумець, як агляд у гістарычным аспекце ці ўсяе даннае літаратуры ў цэлым ці якое небудзь-яе часткі – раздзелу, эпохі, кірунку, літаратурнае групы, таго ці іншага пісьменніка” [1, с. 51].

Асноўнай задачай гісторыка-літаратурнага курса было падрыхтаваць старшакласнікаў па беларускай літаратуры за курс сярэдняй школы, гэта значыць, сфарміраваць у іх неабходныя веды і ўменні. Менавіта таму лічым недахопам вызначэнне ў школьнай праграме для старшых класаў гісторыка-храналагічнага прынцыпа я кгалоўнай ідэі канструявання матэрыялу па беларускай літаратуры. У “Тлумачальнай запісцы” да праграмы па беларускай літаратуры на 2010/2011 навучальны год падкрэслена: “Гісторыка-храналагічны прынцып канструявання зместу літаратурнай адукацыі ў IX-XI класах паспрыяе фарміраванню гістарычнага падыходу да літаратурных з’яў, першапачатковаму разуменню ўзаемасувязей і ўзаемаўплываў у творчасці розных пісьменнікаў, успрыманню літаратуры як працэсу” [2, с. 12]. Фактычна тое ж самае можна прачытаць у “Тлумачальнай запісцы” да школьных праграм па беларускай літаратуры за 2006 год: “Гісторыка-храналагічны прынцып канструявання зместу літаратурнай адукацыі ў IX-X класах паспрыяе фарміраванню гістраычнага падыходу да літаратурных з’яў, першапачатковаму разуменню ўзаемасувязей і ўзаемаўплываў у творчасці розных пісьменнікаў, успрыманню літаратуры як працэсу” [3, с. 16].

Як бачым, адны і тыя ж падыходы вызначаны як для выкладання беларускай літаратуры ў старшых класах (2010 год), так і для няпоўнай сярэдняй школы, так званага базавага ўзроўню, што неправамочна.

Менавіта таму мы асвятляем асноўныя функцыянальныя аспекты выкладання беларускай літаратуры ў старшых класах, зыходзячы з даўно ўсталяваных у методыцы выкладання літаратуры і ў школьнай практыцы падыходаў.

Старшыя класы – заключная ступень літаратурнай адукацыі, дзе айчынная літаратура вывучаецца на гістарычнай аснове як складнік гісторыка-літаратурнага працэсу. Згодна Канцэпцыі літаратурнай адукацыі ў Рэспубліцы Беларусь (1991) беларуская літаратура ў агульнаадукацыйнай сярэдняй школе вывучаецца ў яе цэласнасці, завершанасці, у кантэксце сусветнай літаратуры. Асвятляюцца передумовы і характар узнікнення, заканамернасці і своеасаблівасць літаратурных родаў, віадў і жанраў у розныя гістарычныя эпохі, узаемадачыненні беларускай літаратуры з літаратурай іншых народаў, цяперашні стан развіцця айчыннай літаратуры і перспектывы.

Згодна даследаванняў беларускіх навукоўцаў, беларускай літаратура ўзнікла ў эпоху Сярэднявечча, у той час, як літаратурныя творы іншых народаў свету маюць узрост некалькі тысяч гадоў, менавіта таму ў школьнай праграме па белраускай літаратуры павінна быць упісана ў сусветны літаратурны працэс, такім чынам мы нашмат лепей будзем разумець спецыфіку сваёй нацыянальнай мастацкай культуры і літаратуры.

Гісторыка-літаратурны курс традыцыйна пачынаецца з міфалогіі і фальклору. Міфы і вусная народная творчасць узніклі задоўга да пісьмовай літаратуры і распаўсюдзіліся ў выглядзе паданняў, легенд, замоў, казак, песень і інш.

У фальклорных творах увасобіліся ідэалы народа, яго працоўны вопыт, у іх адлюстраваліся асноўныя гістарычныя падзеі. Фальклор паўплываў на станаўленне беларускай мастацкай літаратуры, некаторыя літаратурныя творы фальклярызаваліся і пераходзілі ў ананімнае вуснае бытаванне.

Своеасаблівасць старажытнай беларускай літаратуры і літаратуры XIX стагоддзя ў тым, што творчасць асобных пісьменнікаў мае адносіны да дзвюх нацыянальных літаратур (Сімяон Полацкі, Адам Міцкевіч і інш.). Аднак аснову курса беларускай літаратуры на гістарычнай аснове складаюць творы, напісаныя на беларускай мове.

Сапраўдным узлётам нацыянальнай беларускай літаратуры з'яўляюцца творы, напісаныя ў XX стагоддзі, у прыватнасці ў нашаніўскі перыяд. У гэты час у беларускую літаратуру прыйшлі

выдатныя творцы: Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч і інш. Пазней, у савецкі час шэраг знакамітых пісьменнікаў, класікаў айчыннай літаратуры, папоўнілі Кузьма Чорны, Кандрат Крапіва, Максім Танк, Аркадзь Куляшоў, Іван Мележ, Андрэй Макаёнак, Іван Шамякін, Васіль Быкаў, Пімен Панчанка, Ніл Гілевіч, Рыгор Барадулін і інш. Іх творы, бясспрэчна, з'яўляюцца вяршыннымі дасягенннямі беларускай літаратуры XX стагоддзя, і яны павінны складаць змест літаратурнай адукацыі ў агульнаадукацыйнай сярэдняй школе.

Гісторыка-літаратурны курс у старшых класах не толькі павінен адпавядаць прынцыпам навуковасці, сістэмнасці гістарызму і адпавядаць патрабаванням узроставай псіхалогіі. Так, для ранняга юнацтва характэрна цікавасць да свету і чалавека ў свеце. Цэнтральная праблема гэтага ўзросту – я і свет. Гэта эпоха сувязей, усведамлення прычын і вынікаў. Старшакласнікаў хвалююць маральныя, сацыяльныя і эстэтычныя праблемы, іх цікавіць цэласная карціна свету. У гэты перыяд развіцця школьнікаў паглыбляецца ўвага вучняў да мастацкай формы твора, унутраных сувязей тэкста. У чытача-школьніка з'яўляецца жаданне ўзняцца над тэкстам, убачыць яго з новых пазіцый, з вышыні ўзнятых праблем. Адсюль неабходнасць канцэптуальнага падыходу да вывучэння як асобных твораў, так і творчасці пісьменніка ў цэлым.

Зварот да класічных твораў беларускай літаратуры патрабуе ад настаўніка і вучняў вычлянення ў тэксце значных для юнакоў і дзяўчат маральных і эстэтычных праблем. Мастацтва выкладання заключаецца ў знаходжанні таго варыянта метадычнай сістэмы, тых пытанняў і заданняў, якія адпавядаюць агульнаму і літаратурнаму развіццю школьнікаў, неабходныя кожнаму канкрэтнаму вучню.

Новым этапам літаратурнай адукацыі ў старшых класах з'яўляецца засваенне вучнямі такіх тэарэтыка-літаратурных паняццяў, як літаратурны напрамак, метад, літаратурная эпоха, старшакласнікі атрымліваюць першапачатковыя веды пра сусветны літаратурны працэс. Эпохі Сярэднявечча, Адраджэння, Барока, Асветніцтва, Рамантызму і інш. асэнсоўваюцца вучнямі на ўроках літаратуры як спадчынапрыемцы і антыподы. Тое ж можна сказаць і пра асноўныя метады і напрамкі. Настаўніку важна паказаць як сістэма "правілаў" кожнага метаду і напрамку непазбежна вар'іруецца ў творчасці пісьменніка.

Як вядома, гісторыка-літаратурны курс складаецца з аглядавых і манаграфічных тэм. Сярод аглядавых тэм вылучаюцца панарамныя, што прысвечаны эпохам у развіцці літаратуры і культуры. Як правіла, такія тэмы чаргуюцца ў школьнай праграме з манаграфічнымі тэмамі, прысвечанымі жыццю і творчасці выдатных мастакоў слова. Чаргаванне агульных і буйных планаў з асэнсаваннем канкрэтнага тэкста і складае

метадычную аснову вывучэння беларускай літаратуры ў старшых класах.

У цэнтры манаграфічнай тэмы – пісьменнік і яго творчасць, згодна традыцыі, адзін ці некалькі твораў вывучаюцца тэкстава, а астатнія, прапанаваныя праграмай, – аглядава. Матэрыялы пра жыццё і творчасць пісьменніка часцей за ўсё прадстаўлены ў падручніку або вучэбным дапаможніку ў выглядзе нарыса, работа над біяграфіяй мастака слова на ўроку літаратуры зарыентавана на разуменне школьнікамі значэння творчасці пісьменніка ў гісторыі беларускай літаратуры, у блізкароднасных літаратурах, сусветнай літаратуры. Форма правядзення ўрокаў-біяграфій у старшых класах разнастайная, настаўнікамі-славеснікамі назапашаны значны вопыт, які дастаткова поўна апісаны ў метадычнай літаратуры. Гутарка ідзе пра ўрокі-лекцыі, урокі-канферэнцыі, урокі тыпу завочнай экскурсіі, а таксама делавой гульні. Адзін з асноўных недахопаў арганізацыі ўрокаў-біяграфій – недастатковая ўвага да асобы пісьменніка, да яго творчай індывідуальнасці, да асаблівасцей жыццёвага і творчага шляху. Менавіта таму карыснай з'яўляецца работа настаўніка і вучняў з мемуарнай і эпісталярнай спадчынай творцы. Сучаснаму вучню неабходна растлумачыць, што ў многіх людзей амаль усё XX стагоддзе прайшло пад эгідай перапіскі, а мемуары пісьменніка – гэта яркія старонкі біяграфіі нашай краіны і ў значнай ступені з'яўляюцца ключом да разумення канцэптуальнага асвятлення пісьменнікам свету і чалавека. Матэрыялы для ўрока-біяграфіі па беларускай літаратуры знайсці нескладана, таму што кожны са знакамітых пісьменнікаў мае эпісталярную спадчыну і многія – мемуары, успаміны, дзённікавыя запісы.

Творчасць мастака слова ўяўляе сабой сістэмнае адзінства, таму што ў кожнага творцы сваё кола тэм, праблем, ідэй і вобразаў. Ва ўсіх творах пісьменніка выразна адлюстравалася яго мастацкая індывідуальнасць. Пры планаванні як аглядавай, так і манаграфічнай тэмы магчымы розныя варыянты, вучням можна прапанаваць апераджаючыя і спадарожныя пытанні і заданні, якія дазволяць актывізаваць пазнавальную дзейнасць школьнікаў.

Структура манаграфічнай тэмы агульнавядомая: урок-біяграфія, тэкставае і аглядавае выучэнне твораў, абагульненне. Аглядавыя тэмы, як ужо падкрэслівалася вышэй, маюць пэўную варыятыўнасць, аднак пры гэтым і адзінства, бо асноўная задача – паказаць перспектыву работы над вызначаным праграмай значным этапам у гісторыі айчыннай мастацкай культуры, а таксама сусветнай.

Асноўнай адукацыйнай задачай гісторыка-літаратурнага курса беларускай літаратуры ў старшых класах з'яўляецца фарміраванне ў вучняў аналітычных і літаратурна-творчых ведаў і ўменняў, скіраваных на агульнае і літаратурнае развіццё. Не існуе іншага шляху развіцця ў школьнікаў літаратурных здольнасцей, без якіх няма творчай асобы, здольнай вырашаць значныя інтэлектуальныя праблемы.

Літаратура

1. Замоцін І.І. Мастацкая літаратура ў школьным выкладанні. Менск, 1928.
2. Вучэбная праграма для агульнаадукацыйных устаноў з беларускай і рускай мовамі навучання. Беларуская літаратура. V-XI класы. Мінск, 2010.
3. Праграмы для ўстаноў, якія забяспечваюць атрыманне агульнай сярэдняй адукацыі, з рускай мовамі навучання. Беларуская літаратура. V-XI класы. Мінск, 2006.

Рычкова Л. В. (Гродна)

ПЛЮРАЛІНГВАЛЬНАЯ АДУКАЦЫЯ: МІФ ЦІ РЭАЛЬНАСЦЬ?

Большасць дзяржаў Еўропы адрознівае выключная этнічная і моўная разнастайнасць. Беларусь не з'яўляецца выключэннем у гэтым сэнсе, а, наадварот, падкрэслівае правіла. На тэрыторыі сучаснай Беларусі ўжо некалькі стагоддзяў сумесна пражываюць і таму лічацца аўтахтоннымі 8 этнасаў: беларусы, рускія, палякі, украінцы, татары, літоўцы, рома (цыганы), яўрэі. Па звестках афіцыйных перапісаў насельніцтва, прадстаўнікі больш за 140 нацыянальнасцей пражываюць на Беларусі сёння. Пры гэтым на Беларусі назіраюцца ўсе вядомыя тыпы размеркавання носьбітаў моў: 1) транснацыянальнае размеркаванне (у выпадку рускіх, палякаў, украінцаў, літоўцаў); 2) геаграфічна абмежаваныя лакальныя супольнасці (татары і, да некаторай ступені, яўрэі і рома); 3) імігранты (акрамя прадстаўнікоў аўтахтонных этнасаў, прадстаўнікі іншых нацыянальнасцей з'явіліся на Беларусі ў выніку пазнейшай міграцыі). Паскарэнне глабалізацыі і непазбежнай пры гэтым міграцыі вядзе да імклівага росту полікультурных дыяспар і актуалізуе праблемы нацыянальнай і / або моўнай ідэнтычнасцей, а таксама індывідуальнага плюралінгвізму (поліглатызму).

На тэрыторыях моўных (і этнічных) кантактаў, дзе пражываюць разам прадстаўнікі нацыянальных меншасцей и нацыянальнай большасці, мовы з'яўляюцца сродкам самавыражэння и самавызначэння - рысай культурнай ідэнтычнасці, часта роўнай этнічнай ідэнтычнасці. Больш за тое, мова часта выступае ў якасці сімвалу нацыянальнага (дзяржаўнага) адзінства і ідэнтычнасці. На тэрыторыях моўных кантактаў захаванне або змена мовы звычайна залежаць ад ступені

самаідэнтыфікацыі носьбітаў мовы з этнічным / моўным супольніцтвам. Мова лічыцца адным з найбольш яўных / відавочных кампанентаў этнічнай прыналежнасці. Захаванне этнічных рыс або адмаўленне ад наяўных знакаў этнічнай прыналежнасці – з улікам мовы – цесна звязаны з параўнаннем гаворачым свайго этнічнага / моўнага супольніцтва з суседнім супольніцтвам і, адпаведна, (не)задаволенасцю з-за прыналежнасці да першага. Гэтыя псіхалагічныя механізмы далей звязаны з разнастайнымі фактарамі сацыяльнай структуры (статусныя і дэмаграфічныя фактары, а таксама фактары, абумоўленыя інстытуцыянальнай падтрымкай), якія спрыяюць ці перашкаджаюць самаідэнтыфікацыі членаў групы нацыянальнай меншасці са сваёй зыходнай этнічнай групай. Аднак, з іншага боку, успрыманне персанальнага сацыяльнага статусу чалавека фарміруецца таксама з улікам адносін (рэальных ці выдуманых), якія члены іншага этнічнага / моўнага супольніцтва праяўляюць у міжгрупавых кантактах.

Зыходзячы з пералічаных вышэй фактаў, а таксама з улікам новых праблем сацыяльнага ўзаемадзеяння і інтэграцыі, якія прыносяць глабалізацыя і інтэрнацыяналізацыя, Савет Еўропы распрацаваў "Кіраўніцтва для развіцця моўнай адукацыйнай палітыкі ў Еўропе: ад лінгвістычнай разнастайнасці да плюралінгвальнай адукацыі" [1], у якім асаблівая ўвага надаецца еўрапейскаму масштабу ў вывучэнні і выкладанні моў. Два незалежныя, але звязаныя паміж сабой, паняцці займаюць важнае месца ў палітыцы Савета Еўропы ў галіне моўнай адукацыі: плюралінгвізм і мульцілінгвізм.

Плюралінгвізм (у айчыннай традыцыі найбольш блізкім па абсягу паняцця з'яўляецца тэрмін поліглатызм) азначае здольнасць гаворачага "вывучыць і выкарыстоўваць больш за адну мову, незалежна ад іх прыроды – родная мова, мова, што вывучалася ў школе, замежная мова і г.д" [1, с. 34] (пераклад наш – Л.Р.). Разам з развіццём камунікатыўнай кампетэнцыі ў спісе мэтаў адукацыйнай палітыкі ўлічваецца і культурная кампетэнцыя, г.зн. знаёмства з іншымі культурамі і культурнымі супольнасцямі для ўзаемаразумення. Плюралінгвізм прадстаўляецца сродкам захавання мульцілінгвізму (шматмоўя), традыцыйнай для Еўропы моўнай і культурнай разнастайнасці (вядома, што моўная і культурная разнастайнасць абвешчана ЮНЭСКА як адзін з арыентыраў – *milestones* – у пабудове грамадства ведаў). Пералік моў, даступных чалавеку на працягу жыцця, з'яўляецца надзвычай важным: побач з роднай (першай) мовай, якая з'яўляецца асновай для вывучэння іншых моў, павінны выкладацца і вывучацца не толькі замежныя, але і кантактныя мовы - мовы нацыянальных меншасцей і мовы суседніх народаў. У сувязі з гэтым, адной з ініцыятыў Савета Еўропы

з'яўляецца стымуляванне вывучэння і выкладання моў нацыянальных меншасцей; яны павінны стаць неад'емнай часткай моўнай палітыкі ў галіне адукацыі ў кожнай еўрапейскай краіне. Мовы нацыянальных меншасцей, якім нададзены юрыдычны статус, а таксама мовы, якія не валодаюць прававым ці грамадскім статусам, павінны займаць належнае месца ў адукацыі як перадумова захавання сацыяльнага адзінства.

У Рэспубліцы Беларусь праводзіцца афіцыйная палітыка двухмоўя. Абедзве мовы, беларуская і руская, маюць статус дзяржаўных. Паняцце афіцыйнай, або дзяржаўнай, мовы не з'яўляецца дакладна вызначаным. У кожнай краіне ёсць свае адрозненні. Наданне мове афіцыйнага статусу - даволі далікатнае, але надзённае пытанне: існаванне ў дзяржаве афіцыйнай мовы адлюстроўвае жаданне выкарыстоўваць мову як інструмент аб'яднання, што неабходна для пабудовы нацыі, у склад якой уваходзяць меншасці. У выпадку, калі дзяржава надае статус афіцыйнай больш чым адной мове, яе першачарговай задачай становіцца забеспячэнне роўных праў пры фактычным выкарыстанні кожнай мовы. Аднак, калі рэалізацыі моўных праў этнічных меншасцей у заканадаўчай практыцы Рэспублікі Беларусь надаецца асаблівае значэнне, то ні ў законе "Аб мовах у Рэспубліцы Беларусь", ні ў законе "Аб адукацыі" не прадугледжаны канкрэтныя меры, накіраваныя на павышэнне прэстыжу беларускай мовы ў параўнанні з рускай. Неабходнасць распрацоўкі такіх мер відавочная і абумоўліваецца тым фактам, што беларуская мова ў Беларусі застаецца фактычна моваю лінгвістычнай меншасці.

Гістарычныя прычыны абумоўліваюць развіццё масавага білінгвізму на спрадвечных тэрыторыях моўных і этнічных кантактаў Беларусі. Такі білінгвізм, бясспрэчна, уплывае на кантактуючыя этнічныя / моўныя групы. Развіццё адпаведных мадэлей білінгвальнай адукацыі дапамагло б выкарыстаць гэтую сітуацыю для далейшага развіцця камунікатыўнай і культурнай кампетэнцыі насельніцтва. Аднак фактычная "ідэалогія" ў галіне выкладання моў часта замінае развіццю двухбаковага білінгвізму і абмяжоўваецца выкладаннем мовы нацыянальнай меншасці ў якасці роднай мовы толькі гэтай нацыянальнай меншасці. Многія нацыянальныя меншасці не маюць і такога мінімуму.

Еўрапейскі падыход да вывучэння і выкладання моў, што вядзе да развіцця плюралінгвізму, прадугледжвае магчымасць развіцця двухбаковага білінгвізму шляхам вывучэння другой мовы як нацыянальнай большасцю, так і меншасцю. У Беларусі пэўныя плюралінгвальныя магчымасці рэалізуюцца дзякуючы традыцыйнаму «масаваму» білінгвізму – большасць насельніцтва (і беларусы, і члены іншых этнічных груп) хаця б у нязначнай ступені валодае іншай мовай,

як правіла, рускай. Аднак, як паказваюць этналінгвістычныя дадзеныя, рускае насельніцтва менш за ўсё выйграе ад такой сітуацыі: у параўнанні з іншымі этнічнымі супольніцтвамі іх камунікатыўная кампетэнцыя ў іншых мовах знаходзіцца на самым нізкім узроўні. Нягледзячы на тое, што інфармацыя аб тых, хто вывучае мову іншай этнічнай супольнасці (акрамя рускай, беларускай і, часткова, польскай, літоўскай моў) даволі скупая, відавочна, што рэальная моўная палітыка ў галіне адукацыі не прадугледжвае механізмаў для запаўнення гэтага дэфіцыту. З улікам таго факту, што менавіта мясцовыя ўлады разглядаюць заяўкі аб адкрыцці школ з навучаннем на пэўнай мове або аб вывучэнні мовы нацыянальнай меншасці ў якасці дысцыпліны вучэбнага плана, дакладны спіс нацыянальных меншасцей, што маюць на гэта права, можа мець двайны эфект: ён дазволіць прадстаўнікам нацыянальных меншасцей даведацца аб сваіх правах і адначасова будзе спрыяць празрыстасці прыняцця рашэнняў з боку мясцовых улад, большай даступнасці інфармацыі.

Вельмі складанай праблемай застаецца забеспячэнне школ (класаў) з навучаннем на мовах лінгвістычных меншасцей педагагічнымі кадрамі па розных (не моўных) дысцыплінах. Выключэнне беларускай мовы з навучальных планаў вышэйшай адукацыі, замяшчэнне яе курсам прафесійнай лексікі без забеспячэння адпаведнымі стандартамі і належным кантролем якасці выкладання ўжо прывяло да імклівага скарачэння беларускамоўнай навуковай і навукова-метадычнай прадукцыі па прыродазнаўчых і тэхнічных дысцыплінах. Цэлы шэраг гуманітарных дысцыплін таксама падпадае пад гэтую сумную тэндэнцыю. Ні адна беларуская вышэйшая навучальная ўстанова не рыхтуе спецыялістаў-прадметнікаў, здольных выкладаць свае дысцыпліны на мовах нацыянальных меншасцей, якія, за выключэннем рускамоўнай нацыянальнай меншасці, адначасова з'яўляюцца і лінгвістычнымі меншасцямі. Як вынік – магчымасць рэалізацыі толькі "слабых форм білінгвальнай адукацыі" (па тэрміналогіі Савета Еўропы [2]), у тым ліку і ў школах з беларускай мовай навучання, паколькі мовы лінгвістычных меншасцей, як правіла, выкарыстоўваюцца толькі для выкладання дысцыплін, звязаных з этнічнай супольнасцю (гісторыя, геаграфія, літаратура, культура) або выкладаюцца як дысцыпліна.

Вышэйсказанае паказвае, што рэальна беларуская сістэма адукацыі далёкая ад рэалізацыі канцэпцыі плюралінгвізму ў еўрапейскім сэнсе. Гэта вынік распаўсюджанага на рускамоўнай геаграфічнай прасторы памылковага атаясамлівання паняццяў плюралінгвізму і шматмоўя [3] або звядзення плюралінгвізму выключна да вывучэння замежных моў [4, с. 3]. Каб плюралінгвальная адукацыя ў Беларусі змяніла міфічны статус

на рэальны, неабходна ўлічваць рэальную моўную сітуацыю ў рэспубліцы і практыку еўрапейскіх краін.

Статыстычныя дадзеныя паказваюць, што мовы нацыянальных меншасцей, за выключэннем рускай, рома і, часткова, польскай і літоўскай моў, а таксама мова нацыянальнай большасці Беларусі паступова знікаюць са сфер неафіцыйнага ўжытку і замяшчаюцца рускай мовай, напрыклад, у сямейных зносінах. Нельга спадзявацца, што юрыдычныя магчымасці (прадстаўнікі нацыянальных меншасцей, як правіла, маюць павярхоўнае ўяўленне аб сваіх правах), паўплываюць на жаданне бацькоў, што гавораць дома на мове іншай этнічнай групы, навучаць сваіх дзяцей на сваёй нацыянальнай мове або вывучаць гэтую мову як прадмет. Індывідуяльная "свабода выбару мовы навучання і выхавання" і "роўныя магчымасці" высвечваюцца ў іншым, новым, святле, калі мова этнічнай групы знаходзіцца на мяжы страты сваёй інтэгруючай функцыі. У якасці прыкладу можна адзначыць тэндэнцыю, што назіраецца ў сем'ях расіян, якія жывуць за мяжой, - дзеці ў такіх сем'ях часта адмаўляюцца не толькі ад навучання на рускай мове, але і ад вывучэння гэтай мовы [5].

Для пераўтварэння плюралінгвальнай адукацыі ў рэальнасць прапануюцца наступныя крокі: па-першае, рашэнне аб месцы, узроўнях і разнавіднасцях білінгвальнай адукацыі для асобных лінгвістычных меншасцей, незалежна ад нацыянальнасці, павінна знаходзіцца ў кампетэнцыі дзяржавы, а не мясцовай адміністрацыі; па-другое, неабходна скарачэнне "сілы" рускай мовы ў якасці адной з абавязковых моў у навучальных планах. Гэта будзе спрыяць больш збалансаванай сітуацыі ў адносінах да ўсіх нацыянальных і лінгвістычных меншасцей.

Прымаючы да ўвагі вопыт рэалізацыі ў еўрапейскіх краінах канцэпцыі плюралінгвізму і мульцілінгвізму, трэба ўлічваць, што ва ўмовах зніжэння этнамоўнай жыццяздольнасці этнічных супольнасцей неабходна моцная падтрымка мовам лінгвістычных меншасцей для павышэння іх інструментальнай каштоўнасці: 1) выкарыстанне разнастайных мадэлей школьнай білінгвальнай адукацыі для захавання гістарычна склаўшагася мульцілінгвізму; 2) пашырэнне магчымасцей плюралінгвальнай трэтычнай адукацыі ў адпаведнасці з патрабаваннямі Балонскага працэса; 3) стымуляванне ўжывання моў лінгвістычных меншасцей у якасці сродкаў грамадскіх / афіцыйных зносін у іншых сферах камунікацыі (кіраванне, грамадскія паслугі, мас-медыя) на тэрыторыях моўных кантактаў.

Літаратура

1. Guide for the Development of Language Education Policies in Europe: From Linguistic Diversity to Plurilingual Education. Executive Version / Draft 1. (rev.) by

Beacco Jean-Claude and Byram Michael. – Strasbourg: Council of Europe, 2003. – 111p.
2. Bilingual Education: Some Policy Issues/ O'Riagain Padraig, Ludi Georges. – Strasbourg: Council of Europe Language Policy Division, 2003. – 47p.
3. Воловикова М.Л. Плюралингвизм (многоязычие) как основа европейского языкового образования // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2006. - № 2. - С. 113 - 115.
4. Иностранный язык: учебная программа для высших учебных заведений / сост.: Л.В. Хведченя, И.М. Андреасян, О.И. Васючкова. – Минск: РИВШ, 2008. – 32 с.
5. Бердичевский А.Л. Почему дети российских соотечественников за рубежом не хотят учить русский язык? // Русский язык в центре Европы. – 2010. - № 13. – С. 129 – 131.

Саўко У. П., Саўко І. Э. (Мінск)

НАВУЧАННЕ МАРФАЛАГІЧНЫМ НОРМАМ НА ЎРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ Ў XI КЛАСЕ

Адной з важнейшых задач навучання беларускай мове ў старшых класах агульнаадукацыйных устаноў Рэспублікі Беларусь з’яўляецца фарміраванне культуры вуснага і пісьмовага маўлення. Вырашэнне гэтай задачы патрабуе ад настаўніка арганізацыі мэтанакіраванай сістэматычнай працы над такімі камунікатыўнымі якасцямі маўлення, як правільнасць, дакладнасць, лагічнасць, выразнасць, чысціня, дарэчнасць, багацце.

Найважнейшай камунікатыўнай якасцю маўлення з’яўляецца правільнасць, якая прадугледжвае веданне нормаў літаратурнай мовы і свабоднае валоданне імі на практыцы.

Марфалагічныя нормы – адны з асноўных, што павінны быць засвоены старшакласнікамі на ўроках беларускай мовы. Гэтыя нормы вызначаюць ужыванне слова ў словазлучэннях і сказах у адпаведнасці з уласцівымі яму граматычнымі катэгорыямі, правільнае ўтварэнне формаў слова. Парушэнне марфалагічных нормаў прыводзіць да граматычным памылак.

Тыповымі граматычнымі памылкамі, абумоўленымі парушэннямі марфалагічных нормаў беларускай літаратурнай мовы, з’яўляюцца:

– няправільнае ўтварэнне і ўжыванне некаторых склонавых формаў назоўнікаў, напрыклад: формаў роднага і меснага склонаў адзіночнага ліку (*ветра, мёда, у парке* замест *ветру, мёду, у парку*), меснага склону множнага ліку (*па дарогам, па вуліцам* замест *па дарогах, па вуліцах*) і інш.;

– няправільнае вызначэнне роду і ліку назоўнікаў, напрыклад: *высокая насып, цудоўныя дубнякі* замест *высокі насып, цудоўны дубняк*;

– няправільнае ўтварэнне і ўжыванне формаў вышэйшай і найвышэйшай ступеней параўнання прыметнікаў і прыслоўяў, напрыклад: *больш вышэйшы, найбольш важнейшыя, больш ярчэй* замест *больш высокі, найбольш важныя, больш ярка*;

– ненарматыўнае ўжыванне лічэбнікаў у формах ускосных склонаў, напрыклад: *на двух старонках, у двухтысячы дзясятым годзе, у абодвух сяброваk* замест *на дзвюх старонках, у дзве тысячы дзясятым годзе, у абедзвюх сяброваk*;

– памылкі пры ўтварэнні і ўжыванні займеннікаў, напрыклад: *ягоны брат, іхняя дачка* замест *яго брат, іх дачка*;

– няправільнае ўтварэнне формаў 2-й асобы множнага ліку дзеясловаў, напрыклад: *ідзеце, нясеце* замест *ідзяце, несяце*; неадрозненне некаторых дзеясловаў у формах абвеснага і загаднага ладу, напрыклад: *бярэм, плывем* – загадны лад, *бяром, прывём* – абвесны лад.

Для навучання марфалагічным нормам на ўроках беларускай мовы ў XI класе неабходна выкарыстоўваць спецыяльную сістэму практыкаванняў, у якую ўваходзяць:

1) практыкаванні на ўсведамленне вучнямі марфалагічнай нормы;

2) практыкаванні на фарміраванне ўменняў правільна ўтвараць і ўжываць марфалагічныя формы;

3) практыкаванні на знаходжанне і выпраўленне граматычных памылак, абумоўленых парушэннямі марфалагічных нормаў.

Практыкаванні на ўсведамленне вучнямі марфалагічнай нормы выкарыстоўваюцца на першасным этапе работы над вучэбным матэрыялам і накіраваны на тое, каб школьнікі навучыліся знаходзіць марфалагічную норму і засвоілі адпаведнае марфалагічнае правіла. Пры выкананні такіх практыкаванняў вучні могуць пры неабходнасці звяртацца да падручніка ці слоўніка, што дазволіць папярэдзіць памылкі, няправільнае ці недакладнае запамінанне тэарэтычнага матэрыялу і ў выніку будзе садзейнічаць больш якаснаму засваенню марфалагічнай нормы.

Варыянты заданняў, што выкарыстоўваюцца ў практыкаваннях першай групы, могуць быць наступныя:

а) прачытайце словазлучэнні (сказы), вызначце назоўнікі, якія ўжываюцца ў пэўнай граматычнай форме; дакажыце, што такое ўжыванне з’яўляецца нарматыўным;

б) прачытайце сказы, дакажыце, што формы ступеней параўнання прыметнікаў утвораны і ўжыты правільна;

в) прачытайце сказы, растлумачце, чаму ў іх можна ўжыць зборныя лічэбнікі, і інш.

Усведамленню марфалагічнай нормы будуць садзейнічаць і заданні на працу са слоўнікам, напрыклад:

– пастаўце назоўнікі ў форме роднага склону множнага ліку, праверце правільнаць выканання задання па слоўніку;

– выпішыце са слоўніка па пяць назоўнікаў мужчынскага роду 2-га скланення, якія ў форме роднага склону адзіночнага ліку ўжываюцца з канчаткам: а) *–а (-я)*; б) *–у (-ю)*; в) *–а (-я)* і *–у (-ю)*;

– карыстаючыся слоўнікам, дакажыце, што наступным назоўнікам ў родным склоне множнага ліку ўласцівыя варыянтныя формы.

Для ўсведамлення школьнікамі марфалагічных нормаў, засваення правіл, што іх рэгулююць, можна выкарыстоўваць заданні тэставага характару, напрыклад:

– закончыце выказванне;

– адзначце правільныя (няправільныя) сцверджанні і інш.

Практыкаванні на фарміраванне ўменняў правільна ўтвараць і ўжываць марфалагічныя формы накіраваны на развіццё і ўдасканаленне ўменняў старшакласнікаў утвараць формы розных часцін мовы ў адпаведнасці з марфалагічнымі нормамі. У практыкаваннях гэтай групы ў якасці дыдактычнага матэрыялу найчасцей выкарыстоўваюцца словы і словазлучэнні, што дазваляе за невялікі прамежак вучэбнага часу замацаваць матэрыял на дастаткова значнай колькасці прыкладаў, акцэнтуючы ўвагу школьнікаў на той моўнай з’яве, што вывучаецца на ўроку.

Вырыянты заданняў да такіх практыкаванняў могуць быць наступныя:

а) запішыце назоўнікі ў форме множнага ліку, абазначце канчаткі;

б) з назоўнікамі, што ў дужках, утварыце і запішыце словазлучэнні;

в) запішыце наступныя колькасна-іменныя спалучэнні, замяняючы лічбы словамі;

г) запішыце словаформы па-беларуску і інш.

Практыкаванні на ўжыванне слоў у адпаведных марфалагічных формах у сказах і тэкстах патрабуюць значных часавых затрат, аднак іх выкананне дазваляе паказаць функцыянаванне моўнай з’явы ў маўленні ва ўзаемасувязі з іншымі кампанентамі моўнай сістэмы. Акрамя гэтага, у такіх практыкаваннях можна прадугледзець паўтарэнне раней вывучанага матэрыялу, што будзе садзейнічаць удасканаленню, напрыклад, арфаграфічных, пунктуацыйных і іншых уменняў і навыкаў. Практыкаванні гэтага тыпу могуць быць з наступнымі відамі заданняў:

– спішыце сказы, ставячы словы, што ў дужках, у неабходнай форме;

– спішыце сказы, дапісваючы неабходныя канчаткі назоўнікаў;

– спішыце тэкст, ужываючы словы, што ў дужках, у адпаведнасці з марфалагічнымі нормамі;

– перакладзіце сказы на беларускую мову і запішыце іх; параўнайце канчаткі назоўнікаў у форме меснага склону множнага ліку ў беларускай і рускай мовах.

Дастаткова эфектыўнымі практыкаваннямі, накіраванымі на засваенне вучнямі марфалагічных нормаў, з’яўляюцца **практыкаванні на знаходжанне і выпраўленне граматычных памылак, абумоўленых парушэннямі марфалагічных нормаў**. Перад выкананнем такіх практыкаванняў пажадана пазнаёміць адзінаццацікласнікаў з відамі граматычных памылак, абумоўленых парушэннямі марфалагічных нормаў.

Практыкаванні гэтай групы могуць быць наступнымі:

1. Практыкаванні на супастаўленне нормы і яе парушэнняў. У якасці прыкладаў тут прапануюцца і правільны, і няправільны варыянты, а вучні павінны вызначыць, які з іх адпавядае марфалагічнай норме. Такія практыкаванні могуць мець наступныя віды заданняў:

а) параўнайце сказы і вызначце, у якіх з іх парушаны марфалагічныя нормы;

б) спішыце словазлучэнні, выбіраючы з дужак тую форму слова, якая адпавядае марфалагічнай норме;

в) супастаўце сказы з граматычнымі памылкамі і без іх і вызначце, якія марфалагічныя нормы парушаны.

2. Практыкаванні на знаходжанне граматычных памылак. Такія практыкаванні могуць быць прапанаваны ў тэставай форме, напрыклад:

а) адзначце словазлучэнні (сказы), у якіх парушаны марфалагічныя нормы;

б) адзначце словазлучэнні (сказы), у якіх не парушаны марфалагічныя нормы.

3. Практыкаванні на знаходжанне і выпраўленне граматычных памылак. Такія віды практыкаванняў мэтазгодна дастаткова часта выкарыстоўваць на ўроках беларускай мовы ў XI класе, таму што яны садзейнічаюць фарміраванню ўмення не толькі знаходзіць памылкі, але і выпраўляць іх, будаваць выказванні ў адпаведнасці з марфалагічнымі нормамі.

Віды заданняў у практыкаваннях гэтай групы могуць быць наступныя:

а) знайдзіце ў сказах назоўнікі мужчынскага роду, якія ўжываюцца з канчаткамі, не адпаведнымі норме; выпраўце граматычныя памылкі;

б) знайдзіце памылкі ва ўтварэнні і ўжыванні формаў ступеней параўнання прыметнікаў; адрэдагуйце сказы;

в) прачытайце сказы і знайдзіце сярод іх тыя, у якіх ёсць парушэнні марфалагічных нормаў; адрэдагуйце сказы;

г) адрэдагуйце тэкст, знаходзячы і выпраўляючы памылкі, абумоўленыя парушэннямі марфалагічных нормаў;

д) паназірайце за вусным маўленнем вашых аднакласнікаў, сяброў, знаёмых, зафіксуйце (калі ёсць) граматычныя памылкі, абумоўленыя парушэннямі марфалагічных нормаў. Вызначце, якім павінен быць правільны варыянт выказвання.

Такім чынам, для ўсвядомленага засваення старшакласнікамі марфалагічных нормаў неабходна выкарыстоўваць спецыяльную сістэму практыкаванняў і заданняў, у працэсе выканання якіх адбываецца як узнаўленне і засваенне неабходных тэарэтычных ведаў, так і фарміраванне ўменняў і навыкаў будаваць выказванні ў адпаведнасці з марфалагічнымі нормамі беларускай літаратурнай мовы.

Смольская Т. М., Ялоўская Э. А. (Мінск)

МІЖПРАДМЕТНЫЯ СУВЯЗІ НА ЗАНЯТКАХ ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ (ПРАФЕСІЙНАЯ ЛЕКСІКА) СА СТУДЭНТАМІ-ЮРЫСТАМІ

Шматлікія метадычныя даследаванні і распрацоўкі праграм аб вышэйшай адукацыі прытрымліваюцца таго палажэння і ўхваляюць яго, што падрыхтоўка спецыялістаў у вышэйшых навучальных установах павінна быць комплекснай. З гэтага пастулату вынікае, што дысцыпліны і курсы, якія падбіраюцца для той ці іншай спецыяльнасці і зацвярджаюцца адпаведным міністэрствам, уяўляюць сабой пэўны цэласны арганізм, у якім усе складнікі цесна ўзаемадзейнічаюць, прычым, чым больш дасканалая і высокая ступень узаемадзеяння, тым больш высокая ступень падрыхтаванасці тых, для каго і на каго гэтая сістэма працуе.

У гэтым рэчышчы хацелася б прадэманстраваць пэўныя практычныя напрацоўкі, што набыты пры выкладанні курса “Беларуская мова (прафесійная лексіка)” на юрыдычным факультэце.

Сама назва прадмета гаворыць пра тое, што найбольшая ўвага надаецца пытанням спецыяльнай лексікі ў юрыспрудэнцыі.

Пры вывучэнні тэмы “Склад беларускай мовы паводле ўжывання” спачатку неабходна патлумачыць аўдыторыі, што слоўнікавы склад

мовы характарызуецца не толькі колькасцю слоў, але і шырынёй іх выкарыстання. Аснову мовы ўтвараюць усім добра вядомыя словы, якія ўваходзяць у лексікон кожнага чалавека. Яны разглядаюцца як агульнаўжывальная лексіка. Побач з імі існуюць словы, якімі карыстаюцца не ўсе, а некаторыя носьбіты мовы, якія жывуць у межах пэўнай тэрыторыі або ўтвараюць якую-небудзь замкнёную сацыяльную ці прафесійную групу – гэта лексіка абмежаванага ўжывання, адным з пластоў якой і з'яўляюцца прафесіяналізмы і тэрміны. Прычым, варта звярнуць адразу ўвагу студэнтаў на тое, што прафесіяналізмы называюць не ўсе, а толькі некаторыя прадметы, дзеянні і ўласцівасці, што тычацца пэўнай прафесіі (пчаляроў, акцёраў, цесляроў і г.д.), а тэрміналогія – склад тэрмінаў пэўнай галіны навукі ці тэхнікі -- узбагачаецца ўсё новымі паняццямі навукі і тэхнікі, адлюстроўваючы дынаміку развіцця матэрыяльнай вытворчасці і навуковай думкі. Тэрміналогія прынята афіцыйна, адлюстравана ў слоўніках і ўжываецца як абавязковая. Дэталёвы разгляд дадзеных тэрмінаў неабходны, таму што ў праграме па беларускай мове за курс сярэдняй школы гэтым пытанням належнай увагі не надаецца, а практыка выкладання ў ВНУ патрабуе якраз грунтоўных ведаў па дадзенай тэме. У гэтым рэчышчы і яшчэ адна праблема патрабуе дакладнага, поўнага і глыбокага тлумачэння: дзяленне лексічнага запасу мовы на два пласты – актыўны слоўнікавы запас (словы, здольныя абслугоўваць усе сферы дзейнасці людзей, актыўная ва ўжытку) і пасіўны слоўнікавы запас – малаўжывальныя словы, якія выкарыстоўваюцца вузка.

У склад пасіўнага слоўніка ўваходзяць словы, што ўжо страцілі здольнасць ужывацца актыўна. У залежнасці ад прычын, якія выклікалі пераход слоў у пасіўны лексікон, вылучаюць архаізмы і гістарызмы.

З мэтай дасягнення больш трывалага замацавання студэнтамі прапануемага матэрыялу і дамагчыся яго глыбокага засваення для далейшага ўжывання ў якасці практычнага ілюстрацыйнага матэрыялу выкарыстоўваюцца пэўныя тэрміналагічныя адзінкі, што падаюцца ў курсе “Гісторыя дзяржавы і права Беларусі”, які чытаецца паралельна ў гэты ж час на першым курсе юрыдычнага факультэта.

Вышэй ужо адзначалася, што ў разрад лексікі пасіўнага ўжывання ўваходзяць архаізмы і гістарызмы. Тлумачым, што архаізмы (з грэчаскага старажытны) – гэта былыя актыўна ўжывальныя назвы прадметаў, з'яў і паняццяў, выцесненыя з ужытку іншымі словамі. З поўнай дакладнасцю іх семантычны змест перадаюць сучасныя сінонімы. Напрыклад: “Розныя тэрміны ўжываліся і для азначэння самой дзяржавы. Яна менавалася *вялікім княствам*, *гаспадарствам*, *панствам*, *рэччу паспалітай*. Кожная з гэтых назваў мела свае змястоўныя адценні,

хоць усе яны азначалі адно і тое ж – *дзяржаўнасць*. У назве "*вялікае княства*" падкрэслівалася форма кіравання ў дзяржаве, у найменні "*гаспадарства*" – імкненне разглядаць дзяржаву як асабістае ўладанне, маёнтак гаспадара, у слове "*панства"* адлюстроўваліся ўладныя паўнамоцтвы, у назву "*рэч паспалітая"* ўкладвалася паняцце дзяржавы як агульнай справы, агульных інтарэсаў і выгады" [1, 40-41].

"Словамі *веча, снем, сойм* даўней пазначаўся ўсякі грамадскі сход або нарада. У актавых кнігах XIII – XV стст. у Беларусі былі распаўсюджаны і такія назвы грамадскіх сходаў, як *капа, купа* (адсюль і словы скапленне, скупшчына і інш.)" [1, 25].

Звяртаем увагу слухачоў на тое, што паходжанне слова не ўплывае на працэс архаізацыі. Устарэлымі могуць стаць не толькі славянскія, але і запазычаныя з іншых неславянскіх моў словы: "Тэрмін *рэч паспалітая* з'яўляецца перакладам на беларускую мову лацінскага паняцця "рэспубліка", хоць найменне *рэч паспалітая* ў той час абазначала яшчэ і паняцце "грамадства, грамадская справа" [1, 41].

Агульнаўжывальнаму на сучасным этапе *губернатар* і *старшыня аблвыканкама* адпавядаў тэрмін "…*ваявода*, які ўзначальваў усю мясцовую адміністрацыю, валодаў гаспадарчымі, ваеннымі, судовымі функцыямі на тэрыторыі ваяводства…" [1, 46].

"Заканадаўчыя акты таго часу насілі розныя найменні; такой адзінай назвы, адпаведнай сучаснаму паняццю "нарматыўны прававы акт", не існавала. На працягу стагоддзяў у залежнасці ад зместу актаў і спосабаў іх прыняцця яны зваліся *ўхвала, грамата, ліст, прывілей, статут, канстытуцыя, універсал, артыкул* і інш. Выразнага размежавання паміж гэтымі тэрмінамі не існавала, але пэўныя сэнсавыя адценні ўтрымліваліся ў кожным найменні. Так, акты, якія прымаліся на сойме, менаваліся *ўхваламі, статутамі, пастановамі*, а ў XVII – XVIII стст. – *канстытуцыямі*… У навуковай літаратуры прынята адзіная ўмоўная назва нарматыўных прававых актаў XIV – XV стст. – *граматы* або *прывілеі*" [1, 74].

Як бачна з працытаванага ўрыўка, ступень архаізацыі змянялася ў залежнасці ад часу, палітычных, эканамічных, культурных адносін у дзяржаве, але, хутчэй за ўсё, і моўныя рэаліі і лексічны запас розных перыядаў адыгрывалі ў гэтым плане не апошнюю ролю.

Другой групай пасіўнай лексікі былі названы гістарызмы – гэта словы, якія выйшлі з ужытку ў выніку таго, што зніклі самі рэчы, з'явы, паняцці, названыя імі. Напрыклад: "Асаблівай сацыяльнай і палітычнай з'явай у Вялікім Княстве Літоўскім сталі *юрыдыкі* – адміністрацыйна аддзеленыя часткі тэрыторыі гарадоў, якія знаходзіліся пад уладай і юрысдыкцыяй якога-небудзь землеўласніка або царкоўнай установы" [1,

54]. З прыклада бачна, што ніводная з сённяшніх тэрміналагічных рэалій гэтай галіны не можа зместам адпавядаць вялікакняжацкім юрыдыкам, таму з поўным правам можна лічыць названы тэрмін гістарызмам.

“На ўсёй тэрыторыі Беларусі пануючае становішча займалі буйныя землеўласнікі. Найбольш багатыя і ўплывовыя з іх зваліся *князямі* і *панамі*, а сярэднія і дробныя – у асноўным *баярамі*. Першапачаткова баярамі зваліся ўсе землеўласнікі, якія былі абавязаны несці ваенную службу, таму да разраду баяраў адносіліся таксама і заможныя сяляне.

У XV – XVI стст. найбольш багатыя і ўплывовыя вольныя землеўласнікі, якія не мелі тытула князёў, сталі менавацца *панамі*, сярэднія і дробныя пачалі звацца па-рознаму: *баяры, баяры-шляхта* або *земяне-шляхта*, а то і проста *шляхта*. Паступова шляхтай пачалі менаваць і шматлікіх ваенна-служылых сялян, якія раней зваліся баярамі, асабліва тых, хто прыняў каталіцтва. Ваенна-служылыя сяляне праваслаўнай веры ў сваёй большасці не ўвайшлі ў саслоўе шляхты і мелі назву *баяры панцырныя, баяры путныя, баяры-слугі*. Яны адносіліся да катэгорыі асабіста вольных людзей” [1, 38-39].

Падкрэсленыя ў прыведзенай цытаце тэрміны-гістарызмы лішні раз яшчэ і прымушаюць студэнтаў “зазірнуць у глыбіню стагоддзяў”, суаднесці пэўныя моманты жыцця і лексічныя асаблівасці, напрыклад, Вялікага Княства Літоўскага, з рэаліямі сучаснай літаратурнай мовы, што будзе спрыяць лепшаму засваенню лінгвістычных паняццяў сучаснай беларускай мовы і юрыдычных тэрмінаў па прадмеце “Гісторыя дзяржавы і права Беларусі”.

Літаратура

1. Доўнар Т.І. Гісторыя дзяржавы і права Беларусі. -- Мінск, “Амалфея”, 2008.

Чахоўская Т. Л. (Мінск)

МЕТАДЫ НАВУЧАННЯ БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ ЯК ЗАМЕЖНАЙ

На кожным этапе развіцця методыкі выкладання мовы як замежнай адным з ключавых заставалася пытанне аб метадах навучання. Гісторыя лінгваметодыкі – гэта гісторыя пошукаў найбольш адэкватных метадаў для засваення замежнай мовы. З пункту гледжання сучаснай лінгвадыдактыкі пад метадам разумеецца тактычная мадэль навучання, якая рэалізуе мэты, задачы і змест навучальнага працэсу, а таксама вызначае шляхі і спосабы іх дасягнення ў адпаведнасці з этапам і ўмовамі навучання. Да ліку цэнтральных ідэй, што фарміруюць той ці іншы метад навучання, адносяць пяць канцэптуальных палажэнняў:

1. метад як асноўная метадычная катэгорыя рэгламентуе агульнае ўяўленне аб тактыцы навучання;

2. тэарэтычнай базай, якая фарміруе метады навучання, з’яўляюцца лінгвістычныя, псіхалагічныя, метадычныя канцэпцыі;

3. метад грунтуецца на навукова абгрунтаванай сістэме прынцыпаў навучання, якія адлюстроўваюць адпаведныя лінгвістычныя, псіхалагічныя і метадалагічныя канцэпцыі;

4. метад рэгламентуе мэты навучання і фарміруе базу для іх дасягнення;

5. выбар аптымальных метадаў вызначаецца мэтамі, задачамі, умовамі і этапам навучання.

У методыцы выкладання беларускай мовы як замежнай існуюць некалькі дзясяткаў метадаў, што фарміруюць агульную тактычную мадэль навучання і розную ступень распаўсюджання і глыбіню тэарэтычнага абаснавання. Найбольш пашыранымі з’яўляюцца дзесяць метадаў навучання: 1) граматыка-перакладны; 2) свядома-супастаўляльны; 3) кагнітыўны; 4) аўдыёлінгвальны; 5) структуральны; 6) аўдыёвізуальны; 7) трансфармацыйны; 8) свядома-практычны; 9) камунікатыўны; 10) камунікатыўна-індывідуалізаваны.

Пералічаныя метады навучанння кардынальна адрозніваюцца адзін ад аднаго па змесце, паслядоўнасці ўвядзення матэрыялу і відах адзінак навучання, практыкаванняў, канчатковых і прамежкавых мэтах. Так, свядома-супастаўляльны метад супрацьпастаўляецца граматыка-перакладному, кагнітыўнаму і трансфармацыйнаму.

Апісанню метадаў навучання прысвечаны многія навуковыя публікацыі, аднак некаторыя прынцыповыя пытанні яшчэ не атрымалі навуковага асвятлення. Прааналізуем сутнасць наяўных метадаў навучання.

Згодна з граматыка-перакладным метадам прадметам і асноўнай мэтай навучання з’яўляецца фармальная граматыка. Яна вызначае структуру курса і змест матэрыялу. Слоўнікавы мінімум фарміруецца на базе матэрыялу, які дэманструе асноўныя граматычныя з’явы. Прапанаваная навучэнцам лексіка як правіла не звязана з канкрэтнымі вучэбнымі тэкстамі. Прадугледжваецца, што навучэнцы будуць размаўляць на ўзорнай мове класічнай літаратуры. Асноўным прыёмам з’яўляецца пераклад на родную мову навучэнцаў. Навучанне пачынаецца з завучвання правілаў пабудовы сказў, утварэння слоў і словазлучэнняў. У падручніках, якія грунтуюцца на гэтым метадзе, няма творчых заданняў, адсутнічае камунікатыўная накіраванасць. Усё навучанне накіравана на аналітычную дзейнасць навучэнца, на пераход ад свядома завучаных правіл да фарміравання на іх аснове моўных

навыкаў, на шырокае выкарыстанне роднай мовы для засваення замежнай.

Тэорыя свядома-супастаўляльнага метада базіруецца на працах Л. У. Шчэрбы і С. І. Бернштэйна. Асноўныя метадычныя палажэнні свядома-супастаўляльнага метада: 1) свядомае засваенне моўных з'яў і спосабаў іх прымянення ў працэсе моўных зносін; 2) супастаўляльнае вывучэнне моўных з'яў; 3) адначасовае развіццё ўсіх відаў моўнай дзейнасці на базе пісьмовай мовы. Тэкст і пісьмовыя практыкаванні разглядаліся як асноўныя крыніцы фарміравання навыкаў і ўменняў; 4) размежаванне актыўнага і пасіўнага моўнага матэрыялу. Такое размежаванне дазваляла вылучыць матэрыял для рэцэптыўнага (чытанне, аўдзіраванне) і рэпрадуктыўнага засваення (пісьмо, маўленне).

Аўдыёлінгвальны метад – гэта метад навучання мове, які прадугледжвае шматразовае праслухоўванне моўных структур іншай мовы, што прыводзіць да аўтаматычнага іх узнаўлення. Аўтары гэтай методыкі – амерыканскія структуралісты і антраполагі, якія займаліся вывучэннем мадэляў паводзін людзей у грамадстве. Метад рэалізуецца на аснове наступных палажэнняў: 1) практычная накіраванасць навучання, лексічны матэрыял вельмі абмежаваны, але дазваляе засвойваць новыя моўныя мадэлі па прыкладзе старых; 2) прынцып вуснага апераджэння; любая порцыя матэрыялу павінна спачатку засвойвацца вусна; 3) прынцып працы па мадэлях; навучэнец трэніруецца будаваць фразы паводле ўзораў; 4) мова як сістэма навыкаў; сістэма навучання накіравана на фарміраванне навыкаў у розных аспектах мовы; 5) прынцып уліку роднай мовы; абавязкова прысутнічае кампаратыўны аспект; 6) максімальна эфектыўнае выкарыстанне тэхнічных сродкаў навучання.

Але механічнасць працы з моўным матэрыялам стала асноўным недахопам гэтага метада, аднастайнасць моўных практыкаванняў не дазваляла навучэнцам практыкавацца да свядомага валодання моўным матэрыялам.

Аўдыёвізуальны метад навучання – гэта метад навучання мове за кароткі тэрмін на абмежаваным лексіка-граматычным матэрыяле. У аснову метада была пакладзеная псіхалагічная тэорыя біхевіярызму, асноўныя палажэнні якой зводзяцца да таго, што псіхалогія як навука павінна вывучаць паводзіны, а не свядомасць. Тэарэтычныя асновы аўдыёвізуальнага метада былі распрацаваны у Францыі ў 1950-я гады. Гэты метад надае вялікую ўвагу вывучэнню базісных канструкцый і найбольш ужывальных слоў. Аўтары яго сцвярджаюць, што паколькі мова з'яўляецца сродкам камунікацыі, то прадметам вывучэння павінна стаць мадэль вербальных і невербальных паводзін.

Асноўныя метадалагічныя прынцыпы, якія выкарыстоўваюцца ў аўдыёвізуальным метадзе навучання: прынцып *апоры на размоўнае маўленне*; прынцып *вуснага апярэджвання*; прынцып *функцыянальнасці*; прынцып *глабальнасці* (моўныя канструкцыі ўводзяцца аўдыяльна, а затым замацоўваюцца на цэласных моўных структурах; прынцып *сітуацыйнасці* (матэрыял уводзіцца ў форме дыялогаў, якія адлюстроўваюць сітуацыі рэальных зносін); прынцып *беспеpакладнасці*; прынцып *зрокава-слыхавога сінтэзу*. Звычайна праца па візуальнай тэхналогіі выглядае наступным чынам: навучэнец разглядае малюнак, на якім прадстаўлены прадметы або асобны сюжэт, потым праслухоўваецца фанаграма і засвойваецца значэнне слоў. Пасля гэтага ідзе практычная адпрацоўка матэрыялу.

Свядома-практычны метад грунтуецца на наступных палажэннях: мова як сродак камунікацыі – гэта мэтанакіраванае ўзаемадзеянне паміж навучэнцамі; камунікацыя – гэта творчы працэс, а не аперыраванне загадзя набытымі ўменнямі і навыкамі; асноўная ўвага ў працы павінна быць скіравана на развіццё ў навучэнцаў іншамоўнага мыслення і адчування мовы, што дасягаецца пры вялікім аб’ёме практыкі; навучанне чатыром відам камунікатыўнай дзейнасці: чытанню, пісьму, маўленню і аўдзіраванню – павінна праходзіць адначасова; змест матэрыялу павінен быць актуальным для навучэнцаў. Пры выкарыстанні свядома-практычнага метада выкладчыкі дазіравалі спалучэнне тэарэтычных і практычных ведаў на занятках, прычым 85 % адводзілася на практыку. Названы метад мае трывалую навукова-псіхалагічную базу. Працы Л.С. Выгоцкага, П.Я. Гальперына, А.М. Лявонцьева выявілі пазітыўныя аспекты гэтага метада.

Свядома-практычны метад паклаў у аснову навучання мове як замежнай наступныя прынцыпы: актыўная камунікатыўнасць, свядомасць у навучанні замежнай мове, функцыянальны падыход да адбору і прэзентацыі матэрыялу, прынцып канцэнтрычнага размяшчэння матэрыялу, прынцып комплекснасці. Ключавым з’яўляецца прынцып камунікатыўнасці – адэкватнасці працэсу навучання рэальнай моўнай камунікацыі.

Камунікатыўны метад навучання заснаваны на думцы аб навучанні замежнай мове, як мадэлі натуральнага працэсу зносін на пэўнай мове. Камунікатыўны метад базіруецца на наступных палажэннях: прынцып моўнай актыўнасці (любы моўны матэрыял выкарыстоўваецца як сродак зносін); прынцып індывідуалізацыі; прынцып функцыянальнасці; прынцып сітуацыйнасці; прынцып навізны (забяспечвае падтрыманне матывацыі да авалодання мовай).

Камунікатыўна-індывідуальны метад навучання ў апошні час набывае ўсё большае прызнанне. Гэты метад прызваны змяніць дамінанту франтальнай працы на індывідуальную. Камунікатыўна-індывідуальны падыход дазваляе рэалізаваць дыялогавую методыку кіравання вучэбным матэрыялам. Такая методыка павышае творчую актыўнасць навучэнцаў. Значным станоўчым вынікам гэтай методыкі з'яўляецца ўключанасць навучэнца ў складанне праграмы, вызначэнне неабходных яму тэм і матэрыялу. Камунікатыўна-індывідуальны метад дазваляе змяніць праграму ў працэсе выкладання, калі гэта патрабуе індывідуальны склад характара. Гэты метад дазваляе ўлічваць складанасці ўспрыняцця матэрыялу асобнымі людзьмі. Падбор матэрыялу залежыць ад сферы інтарэсаў навучэнцаў.

Нягледзячы на распрацаваныя метады навучэння замежнай мове, метадысты працягваюць пошук прыёмаў для максімальнага засваення іншамоўнага матэрыялу. Калі ўзнікае новы метад, яго каштоўнасць ацэньваецца праз параўнанне з ужо наяўнымі метадамі. Кожны метад заснаваны на пэўным лінгваметадычным падыходзе. Так, граматыка-арыентаваны падыход, у якім асноўная ўвага надаецца сістэме мовы, веданню элементаў сістэмы, стаў базай для перакладнога, граматыка-перакладнога, параўнальнага, свядома-супастаўляльнага і трансфармацыйнага метадаў. Біхевіярысцкі падыход стаў базай для структуральнага, аўдыёлінгвальнага, кагнітыўнага метадаў. Камунікатыўна арыентаваны падыход стаў асновай аўдыёвізуальнага, свядома-практычнага, камунікатыўнага, камунікатыўна-індывідуалізаванага, інтэгральнага метадаў. Інтэнсіўна арыентаваны падыход – база для эмацыянальна-сэнсавага метада.

З пачатку XXI ст. інтэнсіўна праводзяцца эксперыменты па вызначэнні больш эфектыўных прыёмаў для навучання мове, але і на сённяшні дзень адсутнічае адзіны пункт гледжання аб найбольш эфектыўным метадзе засваення мовы. Аднак вызначаны прынцыпы, на якіх неабходна базіраваць матэрыял для больш паспяховага засваення мовы: камунікатыўнае вывучэнне мовы, глабальнае валоданне мовай, сістэмная паслядоўнасць прэзентацыі матэрыялу.

Такім чынам, авалоданне замежнай мовай можа быць заснавана на розных метадах. Выбар таго ці іншага метада залежыць ад асобы выкладчыка, бо менавіта выкладчык і яго вопыт выкладання змогуць зрабіць паспяховай стратэгію навучання.

Шандроха Н. Э. (Гродна)

КАМУНІКАТЫЎНА-МАЎЛЕНЧЫ АСПЕКТ ВЫКЛАДАННЯ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ І СУЧАСНАЯ ШКОЛЬНАЯ ПРАКТЫКА

Менавіта ў ходзе камунікацыі забяспечваецца мэтанакіраванае ўздзеянне думкі на выбар патрэбнага слова, а ўспрынятага слова на разгортванне думкі ... Таму ў школах камунікатыўная накіраванасць урокаў мовы набывае выключна важнае значэнне. На кожным уроку, на кожным яго этапе трэба спецыяльна арганізоўваць і накіроўваць маўленчую дзейнасць школьнікаў.

В.У. Протчанка

Названы артыкул аўтар прысвячае ў гонар ушанавання светлай памяці прафесара В.У. Протчанкі, вялікага Вучонага, мудрага Педагога, Настаўніка, Чалавека, чыя багатая навуковая і педагагічная спадчына будзе яшчэ доўга запатрабаванай і актуальнай для школ і ВНУ Рэспублікі Беларусь. Навукова-метадычная дзейнасць В.У. Протчанкі была шчыра ўслугавана адукацыі, школе, Бацькаўшчыне. Гэта без перабольшвання подзвіг служэння нашай Беларусі. Так, менавіта подзвіг, бо Васіль Ульянавіч заўсёды смела адстойваў надзённыя метадычныя і педагагічныя ідэі ў навуковых дыскусіях і смела абараняў права беларускай мовы на прыярытэтную пазіцыю ў грамадстве і школе. Яго манаграфіі, артыкулы і выступленні заўсёды былі смела заяўленымі, эмацыйнымі і напоўненымі глыбокім зместам. І нездарма шматлікія выказванні вучонага сталі ў беларускай метадычнай навуцы заслужана хрэстаматыйнымі, у якіх палымяна і самаахвярна гучыць голас душы педагога: «У школьным курсе нельга абысціся без лінгвістычнай тэорыі... Але новая праграма скіравана не столькі на моўныя разборы, колькі на асэнсаванне неабходнасці ўжывання тых ці іншых моўных сродкаў у сваіх і чужых тэкстах. Увага засяроджваецца не столькі на характарыстыцы формаў слоў, словазлучэнняў, сказаў, колькі на выпрацоўцы ўмення ўспрымаць тэкставую і моўную семантыку. А гэта азначае, што ў цэнтры ўвагі асобасны падыход – школьнік і тэкст, тыя маўленчыя інтэлектуальныя здольнасці кожнага канкрэтнага чалавека, без якіх нельга ўспрымаць тэксты іншых аўтараў і ствараць уласныя» [1, с. 66 – 67].

Апошняя манаграфія В.У. Протчанкі «Актуальныя пытанні тэорыі і практыкі навучання беларускай мове» (2001 г.) з’яўляецца вызначальнай для беларускай лінгваметодыкі, дзе па-новаму, з пазіцый асобасна-арыентаванага матывацыйна-мэтавага падыходу, вырашаюцца многія арганізацыйна-педагагічныя і дыдактыка-метадычныя пытанні,

накіраваныя на ўдасканаленне моўнай адукацыі ў Рэспубліцы Беларусь. У заслугу вучонаму можна паставіць яго прафесійна высакароднае імкненне ўзнесці беларускую метадычную навуку на якасна новы навуковы ўзровень, запатрабаваны сучаснай школьнай моўнай практыкай. Ён лічыў эфектыўнай такую методыку выкладання роднай мовы, якая актывізуе маўленчую дзейнасць школьніка: «… у школе да маўлення трэба падыходзіць як да адной з самых важных формаў пазнавальнай дзейнасці чалавека, спосабу яго грамадскай актыўнасці, сродку сацыялізацыі і акультурвання. Але гэта магчыма тады, калі ўвага школьніка будзе засяроджвацца не толькі на сістэме мовы, але і на яе функцыі, на мове ў дзеянні» [1, с. 36]. Вялікае значэнне педагог надаваў выхаванню моўнай культуры і маўленчай этыкі, узбагачэнню духоўнага свету моўнай асобы вучня. Выхаванне моўнай асобы разглядаецца ў якасці дамінантнай ідэі, якая павінна пранізваць увесь навучальна-выхаваўчы працэс у сучаснай школе: «… родную мову варта вывучаць не толькі як знакавую сістэму і сродак абмену думкамі, як гэта нярэдка дэкларуецца ў метадычных распрацоўках і афіцыйных паперах. Неабходна так наладжваць навучальны працэс, каб моўная адукацыя садзейнічала засваенню культуры беларускага народа, а адным з галоўных накірункаў у рабоце настаўнікаў стала фарміраванне вучня як моўнай асобы – носьбіта мовы, яе творцы, суб'екта, які любіць роднае слова, беражэ яго і карыстаецца ім перш-наперш як інфарматыўным сродкам ва ўсіх сферах жыццядзейнасці: пазнавальнай, навучальнай, нацыянальна-культурнай, бытавой (падкрэслена мной. – Н.Ш.)» [1, с. 57].

Адзначаныя вышэй метадычныя і педагагічныя ідэі прафесара В.У. Протчанкі сугучныя з сучаснымі нарматыўнымі дакументамі, у прыватнасці, з «Канцэпцыяй вучэбнага прадмета «Беларуская мова», дзе акрэслена задача моўнай адукацыі, якая заключаецца ў тым, «каб беларуская мова трансфармавалася з прадмета выкладання ў механізм фарміравання асобы, яе менталітэту, разумення свету і ўзаемаадносін людзей у свеце» [2, с. 90]. У сучасным моўным асяроддзі навучанне беларускай мове ў агульнаадукацыйных установах заснавана на трох падыходах – сістэмна-функцыянальным, камунікатыўна-дзейнасным і лінгвакультуралагічным, мэтай і вынікам рэалізацыі якіх з'яўляюцца адпаведна моўная, камунікатыўная і лінгвакультуралагічная кампетэнцыі вучняў. У сваю чаргу камунікатыўная кампетэнцыя прадугледжвае фарміраванне камунікатыўных уменняў на аснове авалодання маўленчай тэорыяй (тэкст, тыпы, стылі і жанры маўлення) і культурай маўлення, уменняў ствараць самастойныя вусныя і пісьмовыя выказванні розных тыпаў, стыляў і жанраў. У сувязі з гэтым на першы

план у моўнай падрыхтоўцы вучняў выходзіць удасканальванне іх маўленчай практыкі, якая павінна наладжвацца ў форме суразмоўніцтва, пісьма, чытання, публічных выступленняў, пераказу і абмеркавання радыё- і тэлеперадач, вучэбных лекцый, дакладаў, паведамленняў і інш.

Камунікатыўная кампетэнцыя асобы грунтуецца на «сістэме моўных маўленчых, уласна камунікатыўных ведаў, уменняў і навыкаў, якія забяспечваюць гатоўнасць да свабоднага маўлення (стварэння выказвання) у працэсе камунікацыі» [3, с. 6], з'яўляецца вызначальнай ў працэсе сацыялізацыі асобы і сёння надзвычай запатрабавана сучасным грамадствам.

Камунікатыўна-маўленчы аспект выкладання беларускай мовы, вызначаны ў нарматыўных дакументах і праграме па беларускай мове для агульнаадукацыйнай школы, павінен рэалізавацца ў школьных падручніках, дзе практычны матэрыял пададзены па раздзелах і тэмах школьнага курса. Як сведчыць лінгвадыдактычны экспрэс-аналіз абранага падручніка па беларускай мове для 5-га класа школ з беларускай і рускай мовамі навучання [4, 5], прынцып актыўнай камунікацыі рэалізуецца не заўсёды паслядоўна. Вядома, што названы прынцып звязаны з прызначэннем мовы быць сродкам зносін. З паваротам методыкі да асобы вучня, да асобы, якая гаворыць, чытае, успрымае, слухае і піша, асноўнай мэтай навучання становіцца навучанне маўленчай дзейнасці сродкамі мовы, што немагчыма без уключэння самой асобы ў гэты працэс. У школьным падручніку ўсё ж недастаткова маўленча-арыентаваных практыкаванняў і заданняў, набліжаных да рэальнага працэсу зносін, практыкаванняў праблемнага і творчага характару. Так, у заданнях пераважаюць фармулёўкі «Спішыце…; запішыце …; выпішыце …; устаўце …; падкрэсліце …» і інш., якія, вядома, недастаткова накіроўваюць на суразмоўніцтва і не зусім актыўна арыентуюць школьнікаў на камунікатыўна-маўленчую дзейнасць.

Стварэнне тэкстаў рэдка суправаджаецца апісаннем камунікатыўнай сітуацыі з указаннем мэты, матыву, адрасата выказвання. У сістэме практыкаванняў цяжка прасачыць уключэнне заданняў, якія б утрымлівалі камунікатыўныя ўстаноўкі што сказаць? дзе сказаць? з якой мэтай? як сказаць? каму сказаць?. Разам з тым невялікая колькасць практыкаванняў, непасрэдна звязаных з арганізацыяй суразмоўніцтва, прысутнічае ў падручніку (Частка 1: практ. 19, 108, 109, 140, 233; Частка 2: практ. 67, 106, 252, 253, 257, 260, 269, 274).

Думаецца, недастаткова прадстаўлены ў падручніку і заданні для самастойнай працы творчага характару: складанне тэкстаў розных жанраў (напрыклад, складанне апавяданняў па прыказках, жартаў,

дыялогаў, апісанне прадмета па малюнку, славеснае маляванне і інш.). Нядрэнна было б уключыць у падручнік больш практыкаванняў з тэкстамі, якія выхоўвалі б культуру ўзаемаадносін, развівалі б эмацыйную сферу пяцікласнікаў, дэманстравалі б ужыванне нацыянальна маркіраваных канструкцый у маўленні, безэквівалентных выразаў, прэцэдэнтных тэкстаў, што адлюстроўваюць жыццёвую мудрасць беларусаў. Школьны падручнік для 5-га класа можна ўзбагаціць і малымі жанрамі вуснай народнай творчасці: беларускімі жартамі, народнымі анекдотамі, загадкамі і інш.. Так, напрыклад, жанр беларускай загадкі рэалізаваны ў названым падручніку ў трох практыкаваннях з наступнымі фармулёўкамі заданняў: «Практ. 70. Прачытайце загадкі. Вызначце асобу, лік і склон асабовых займеннікаў. Калі мы можам даведацца, замест якіх слоў ужыты займеннікі 3-й асобы? Запішыце адгадкі парамі. Як называюцца словы, супрацьлеглыя па значэнні?» [4, с.40], «Практ. 79. Адгадайце загадкі. Спішыце, раскрываючы дужкі, устаўляючы прапушчаныя літары або апостраф.» [4, с.45], «Практ. 93. Адгадайце загадкі. Спішыце, дапісваючы канчаткі дзеясловаў. Вызначце асобу, час, спражэнне дзеясловаў.» [4, с.50]. Безумоўна, названыя практыкаванні фарміруюць моўную кампетэнцыю вучня, але ў дачыненні да камунікатыўнай кампетэнцыі, не выкарыстаны, на жаль, той велізарны камунікатыўны і педагагічны патэнцыял, які змяшчае беларуская загадка. У названым аспекце загадка з’яўляецца выдатным прыёмам дыдактычнага ўздзеяння на вучнёўскі розум. Вучні праяўляюць вялікую цікавасць да загадак, іх захапляе сам працэс загадвання і адгадвання, што дазваляе ўбачыць прыгожае і паэтычнае ў самым звычайным і будзённым. Настаўнікі-практыкі часта ўскладняюць заданні, калі «рассыпаюць» словы загадкі з мэтай стварэння дэфармаванага тэксту, над складаннем якога трэба вучням працаваць. Творчая праца з тэкстам загадкі ці са словам-адгадкай дапамагае развіць у вучняў арфаграфічную зоркасць, дазваляе папярэдзіць некаторыя памылкі, паўтарыць і замацаваць правілы граматыкі, развівае актыўную маўленчую творчасць. Створаная станоўчая эмацыянальная атмасфера спрыяе маўленчаму творчаму пошуку вучняў, матывуе іх цікавасць да атрымання ведаў. Беларуская загадка змяшчае ўдзячны матэрыял для развіцця маўлення і інтэлекту асобы вучня, для выхавання пачуцця слова і разумення яго таямнічай загадкавасці, вобразнай сілы. Вучань праз загадку пазнае і свядома засвойвае ўсе таямніцы свету, бо падаюцца яны не сухой мовай навуковай інфармацыі, а ў вобразна-паэтычнай форме з багатай палітрай экспрэсіўных сродкаў.

Вучоны-метадыст В.У. Протчанка неаднаразова падкрэсліваў, што толькі тая педагагічная тэорыя мае вартасць, якая рэальна ўвасабляецца ў школьнай практыцы. Камунікатыўна-маўленчы аспект выкладання беларускай мовы дэкларуецца ў «Канцэпцыі вучэбнага прадмета «Беларуская мова», гэта дэкларацыя пераносіцца ў вучэбную праграму па беларускай мове і на сучасным этапе моўнай адукацыі робіць першыя спробы рэалізацыі ў школьных падручніках.

Літаратура

1. Протчанка, В.У. Актуальныя праблемы тэорыі і практыкі навучання беларускай мове / В.У. Протчанка. – Мінск: НІА, 2001. – 212 с.
2. Канцэпцыя вучэбнага прадмета «Беларуская мова» // Роднае слова. – 2009. – № 8. – С. 90 – 95.
3. Мартынкевіч, С.В. Развіццё камунікатыўнай кампетэнцыі школьнікаў пры вывучэнні беларускай мовы (5 – 6 класы): вучэб.-метад. дапам. для настаўнікаў агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання / С.В. Мартынкевіч. – Мінск: Выд. цэнтр БДУ, 2010. – 102 с.
4. Беларуская мова: вучэб. дапам. для 5-га кл. агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання. У 2 ч. Ч. 1 / В.П. Красней [і інш.]. – Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2008. – 144 с.
5. Беларуская мова: вучэб. дапам. для 5-га кл. агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання. У 2 ч. Ч. 2 / В.П. Красней [і інш.]. – Мінск: Нац. ін-т адукацыі, 2008. – 160 с.

Якуба С. М. (Мінск)

ФАНЕТЫЧНЫ ПРЫНЦЫП БЕЛАРУСКАГА ПРАВАПІСУ І МЕТОДЫКА ЯГО РЭАЛІЗАЦЫІ Ў НАВУЧАННІ ШКОЛЬНІКАЎ

Роля і месца беларускай мовы ў жыцці грамадства дазваляюць гаварыць пра неабходнасць захавання адзінства арфаграфічных нормаў, чым у значнай ступені забяспечваецца стабільнасць у сферы моўнай камунікацыі. Таму зразумела, што навучанне пісьмовай форме мовы (а значыць і пісьму як віду маўленчай дзейнасці), не можа ажыццяўляца ў адрыве ад арфаграфічнага аспекта.

Паміж веданнем моўных сродкаў (фанетычных, графічных і арфаграфічных, лексічных і граматычных) і авалоданнем рознымі відамі маўленчай дзейнасці (успрыманне на слых, чытанне, пісьмо, гаварэнне), акрамя адносін сродку і мэты навучання, існуюць яшчэ адносіны часткі і цэлага. На думку вучоных, “фанетычныя і графічныя навыкі, арфаграфічныя, лексічныя і граматычныя ўменні і навыкі ўключаюцца непасрэдна ў комплексныя маўленчыя ўменні як іх неад’емныя інтэгральныя кампаненты” [2, с. 135].

З перадачай маўлення на пісьме звязаны два раздзелы навукі пра мову – графіка і арфаграфія. Нягледзячы на тое, што гукі можна перадаць рознымі літарамі, выбар графічных сродкаў ажыццяўляецца на аснове пэўных заканамернасцей, ці прынцыпаў. Паводле В.Ф. Івановай, “арфаграфічныя прынцыпы – гэта рэгулюючыя ідэі выбару літар там, дзе гук (фанема) можа быць абазначаны варыятыўна” [1, с. 135].

У якасці асноўных прынцыпаў беларускай арфаграфіі вызначаюцца фанетычны і марфалагічны (фанематычны) прынцыпы. Фанетычны прынцып з’яўляецца вядучым прынцыпам беларускай арфаграфіі. Беларускае пісьмо, можна сказаць, у цэлым з’яўляецца фанетычным, таму што ў ім гукі адпавядаюць “сваім” літарам. Такое пісьмо называецца гука-літарным ці літарна-гукавым. Паводле фанетычнага прынцыпу напісанне таго ці іншага слова поўнасцю адпавядае яго вымаўленню. Напрыклад, словы *ліст* [*л'іст*], *дзень* [*дз'ень*], *вавёрка* [*вав'орка*], *пухавіцкі* [*пухавіцкі*] і іншыя пішуцца ў адпаведнасці з вымаўленнем.

Пры фанетычным прынцыпе дакладна перадаюцца на пісьме арфаэпічныя нормы беларускай мовы. Фанетычны прынцып збліжае пісьмовую мову з вуснай, дае магчымасць “перадаць на пісьме такія спецыфічныя асаблівасці беларускай літаратурнай мовы, як аканне і яканне, дзеканне і цеканне, цвёрдасць шыпячых і р, падаўжэнне зычных” [5, с. 169].

На аснове прынцыпаў арфаграфіі фармулююцца арфаграфічныя правілы. Мэтазгодна засяродзіць увагу на розніцы паміж арфаграфічнымі нормамі і арфаграфічнымі правіламі. На думку А.Д. Шмялёва, “арфаграфічная норма дазваляе ахарактарызаваць тое ці іншае напісанне як “пісьменнае” ці “непісьменнае”, у той час як арфаграфічнае правіла фармулюе крытэрыі, якія дазваляюць ажыццявіць такія суадносіны” [6, с. 70].

Прывядзём прыклады арфаграм і адпаведных правіл, што вывучаюцца ў агульнаадукацыйных навучальных установах і грунтуюцца на фанетычным прынцыпе арфаграфіі.

1. Правапіс галосных *о, э, а* (*рачны, гарады, шніцаль*); 2. Правапіс галосных *е, ё, я* (*зямля, вясенні, шэсцьдзясят*). 3. Правапіс спалучэнняў галосных *іё (ыё), ія (ыя), іе (ые)* у іншамоўных словах (*афіцыянт, біёлаг, ёгурт*). 4. Правапіс прыставак *без- (бяс-), з- (с-), раз- (рас), уз- (ус-)* (*беззямельны, бясспрэчна, схадзіць, узгорак*). 5. Правапіс прыстаўнога в (*возера, вокны, вучань, вуліца*). 6. Правапіс й, ы пасля прыставак (*пайсці, зыходны, зайграць, падысці*). 7. Правапіс д і дз, т і ц (*дэпутат, дзяўчаты, тэлефон, цеплыня*). 8. Правапіс падоўжаных зычных (*збожжа, жыллё, калоссе*). 9. Правапіс спалучэнняў зычных

(здн, згн, стл, стн, рдц, жс, шс, хс) (*кантрасны, сэрца, кампосны*). 10. Правапіс ***ў*** (*заўважыць, ва ўніверсітэце, шоўмэн*) і іншыя.

У сувязі з тым, што з 1 верасня 2010 года ўступіў у сілу закон Рэспублікі Беларусь "Аб правілах беларускай арфаграфіі і пунктуацыі", пытанне эфектыўнасці навучання арфаграфіі з'яўляецца адным з асноўных у практыцы выкладання беларускай мовы. Як вядома, арфаграфія – самастойны раздзел, які мае свае прынцыпы навучання, сваю сістэму паняццяў, што дае магчымасць вывучаць яе кампактна да засваення ці пасля засваення граматыкі. Аднак сувязь арфаграфіі з усімі раздзеламі мовазнаўства не дазваляе рэалізаваць такі падыход у практыцы навучання школьнікаў. Традыцыйна арфаграфічны матэрыял (арфаграмы і адпаведныя ім арфаграфічныя правілы) падаецца паралельна з матэрыялам па фанетыцы, арфаэпіі і графіцы (раздзел "Фанетыка і арфаэпія. Графіка і арфаграфія"), саставе слова і словаўтварэнні (раздзел "Склад слова. Словаўтварэнне і арфаграфія"), марфалогіі ("Марфалогія і арфаграфія"). Пры гэтым варта памятаць пра тое, што арфаграфічныя ўменні і навыкі ўдасканальваюцца пры вывучэнні лексікі і фразеалогіі, сінтаксісу, напісанні творчых работ, засваенні курса "Культура вуснага і пісьмовага маўлення" на апошнім этапе вывучэння беларускай мовы ў агульнаадукацыйнай школе.

Рэалізацыя асноўнай мэты навучання арфаграфіі – фарміраванне адноснай арфаграфічнай пісьменнасці – ажыццяўляецца на аснове агульнадыдактычных (навуковасць, сістэмнасць, паслядоўнасць, даступнасць і інш.) і прыватнаметадычных (прынцып сувязі арфаграфіі з фанетыкай і арфаэпіяй, прынцып сувязі арфаграфіі з марфемікай і марфалогіяй, прынцып сувязі арфаграфіі з развіццём маўлення вучняў, прынцып свядомасці і аўтаматызму) прынцыпаў навучання. У сувязі з тым, што большасць правілаў напісання галосных і некаторых зычных заснавана на фанетычным прынцыпе беларускай арфаграфіі, адным з асноўных пры фарміраванні арфаграфічных уменняў і навыкаў з'яўляецца прынцып сувязі арфаграфіі з фанетыкай і арфаэпіяй.

Засяродзімся на тым, як гэты прынцып рэалізуецца пры вывучэнні раздзела "Фанетыка і арфаэпія. Графіка і арфаграфія" ў пятым класе, дзе і пададзена большасць арфаграфічных правілаў, заснаваных на фанетычным прынцыпе напісання.

Так, вывучэнне правапісу галосных *о, э, а* напрамую звязана з уменнем вымаўляць зацвярдзелыя зычныя і ўсведамленнем таго, што пасля літар, што выкарыстоўваюцца для перадачы зацвярдзелых гукаў на пісьме, ніколі не пішуцца галосныя е, ё, ю, я, і. Засваенне моўнай з'явы грунтуецца на ўменні вызначаць націск у словах, адрозніваць націскныя і ненаціскныя склады. Пры вывучэнні гэтай тэмы першымі

вырашаюцца графіка-арфаэпічныя, а затым арфаграфічныя задачы. Спачатку вучні назіраюць над вусным маўленнем, удасканальваюць веды пра адметнасць беларускай фанетыкі, а потым вучацца адлюстроўваць вывучаныя моўныя з'явы на пісьме (засвойваюць арфаграму "Галосныя о, э – а"). Засвойваючы правілы вымаўлення і адлюстравання на пісьме [о], [э], [а], вучні ўсведамляюць, што гэтыя гукі вымаўляюцца пасля цвёрдых зычных і на пісьме абазначаюцца літарамі **о, э, а**. Нягледзячы на тое, што ў аддаленых ненаціскных складах [а] чуецца не вельмі выразна, яно не губляе сваёй якасці і вымаўляецца, як гук [а]. Таму лічыцца парушэннем літаратурнай нормы вымаўленне іншых гукаў на месцы гука [а] (*морэ, пішым, новуй*) і адлюстраванне памылковага вымаўлення на пісьме. Разам з тым мэтазгодна памятаць пра тое, што правапіс о, э – а будзе выклікаць цяжкасці ў дзяцей, чыя гаворка адносіцца да паўднёва-заходняга дыялекту. Так, у некаторых раёнах Брэсцкай і Гомельскай абласцей замест нарматыўнага акання назіраецца оканне, што абавязкова трэба ўлічваць пры засваенні тэмы, пашыраючы колькасць арфаэпічных практыкаванняў.

Пры дапамозе літары ***я*** ў беларускай мове графічна перадаецца такая фанетычная з'ява, як яканне, сутнасць якой заключаецца ў вымаўленні на месцы гукаў [о], [э] пасля мяккіх зычных у першым складзе перад націскам гука [а]: *вёсны – вясна ([в'о]сны --[в'а]сна), землі– зямля ([з'э]млі -- [з'а]мля)*. Засваенне правапісу галосных *е, ё, я* немагчыма без правільнага вымаўлення галосных гукаў і ўдасканалення акцэнтуацыйных навыкаў. Пры вывучэнні гэтай тэмы, як і пры засваенні папярэдняй, важную ролю адыгрываюць графіка-арфаэпічныя задачы.

Асаблівую цяжкасць будзе складаць навучанне яканню дзяцей, у якіх маўленне фарміруецца пад уплывам мясцовых дыялектаў. Так, для паўночна-ўсходняга дыялекту характэрна дысімілятыўнае яканне (*[в'і]сна, [з'і]мля)*, а некаторыя рэгіёны паўднёва-заходняга дыялекту вызначаюцца еканнем (*[в'е]сна, [з'е]мля*). Таму з першых урокаў вывучэння напісання слоў з ё, е – я ў цэнтры ўвагі настаўніка -- нарматыўнае беларускае вымаўленне.

Пры вывучэнні беларускай мовы ў пятым класе не адбываецца знаёмства з паняццямі "слабая і моцная пазіцыя", аднак паслядоўна праводзіцца думка, што не выклікае сумненняў абазначэнне на пісьме толькі націскнога галоснага гука, а ва ўсіх іншых выпадках неабходна думаць пра напісанне арфаграмы.

Вядома, што паспяховае фарміраванне правапісных уменняў і навыкаў забяспечваецца разуменнем правапісу як сістэмы, неад'емнай часткай якой з'яўляюцца выключэнні. Аднак скіраванасць новай рэдакцыі правіл на пашырэнне фанетычнага прынцыпу напісання

дазваляе зменшыць колькасць такіх выключэнняў, што, безумоўна, будзе садзейнічаць павышэнню арфаграфічнай пісьменнасці вучняў. Так, паводле правапісу 2008 года, правілы перадачы якання на пісьме больш паслядоўна распаўсюджваюцца на напісанне лічэбнікаў (*сямнаццаць, дзявяты, пяцьдзясят* і інш.); правілы правапісу **ў** значна пашырыліся на вялікую колькасць слоў, якія паводле правіл 1959 года былі выключэннямі (*ва ўніверсітэце, пры ўніверсаме* і інш.).

Разам з тым трэба адзначыць, што, якімі б дасканалымі ні былі арфаграфічныя правілы, яны заўсёды аказваюцца няпоўнымі, і "часта бывае так, што ў саміх правілах ўтрымліваецца адсылка да арфаграфічнага слоўніка ("напісанне такіх слоў вызначаецца па слоўніку")" [6, с. 70]. А якраз арфаграфічны слоўнік і фіксуе арфаграфічную норму безадносна да якіх-небудзь правіл.

У сувязі з гэтым усе лексічныя адзінкі, што вывучаюцца на ўроках, падзяляюцца на словы, што ўтрымліваюць арфаграмы, якія рэгулююцца арфаграфічнымі правіламі, і словы, напісанне якіх немагчыма праверыць. Да вывучэння такіх слоў прапануюцца розныя методыкі, таму што пад увагу бярэцца тое, што першая мае справу з вялікай колькасцю слоў, напісанне якіх вызначаецца адным правілам, а другая – з адзінкавымі словамі.

Пры засваенні правіл напісання арфаграм, заснаваных на фанетычным прынцыпе, напісанне якіх рэгулюецца правіламі, выкарыстоўваюцца традыцыйныя метады і прыёмы навучання. Так, пры азнаямленні вучняў з умовамі выбару арфаграмы эфектыўныя як дэдуктыўныя (паведамленне настаўніка, аналіз тэксту і інш.), так і эўрыстычныя метады навучання (гутарка, назіранне за лінгвістычным матэрыялам, пытанні і заданні праблемна-пошукавага характару і інш.). Падчас фарміравання ўмення пісаць словы з вывучанымі арфаграмамі выкарыстоўваецца метад практыкаванняў. Сістэма практыкаванняў пададзена як спецыяльнымі (няўскладненае і ўскладненае спісванне, дыктанты, арфаграфічны разбор), так і неспецыяльнымі (творчыя і свабодныя дыктанты, сачыненні, пераказы і іншыя творчыя работы) практыкаваннямі.

Методыка працы над словамі, напісанне якіх немагчыма праверыць, арыентуе на выкарыстанне такіх прыёмаў, як паскладовае прамаўленне слоў, шматразовы паўторны запіс лексічнай адзінкі, падбор адкаранёвых слоў, праца з арфаграфічным слоўнікам і інш. Дастаткова эфектыўнай для засваення слоў з неправяральнымі арфаграмамі будзе праца па адгадванні і складанні загадак, прамаўленні скорагаворак, а таксама задачы тыпу шарад, метаграм, анаграм, лагагрыфаў, заснаваныя на якіх-небудзь зменах і пераменах у саставе загаданых слоў.

Такім чынам, прымяненне фанетычнага прынцыпу пісьма ў пятым класе садзейнічае замацаванню вывучанага ў пачатковай школе, больш эфектыўнаму засваенню новага матэрыялу і дазваляе ўдасканальваць вымаўленчыя навыкі, арфаграфічную пільнасць, развіваць памяць і моўнае чуццё вучняў.

Літаратура

1. Иванова, В.Ф. Современный русский язык. Графика и орфография. – 2-е изд. / В.Ф. Иванова. – М, 1976. – 218 с.
2. Клибанова, Л.А. Орфография грамматики / Л.А. Клибанова. Кишинёв: КГУ, 1988. – 101 с.
3. Методыка выкладання беларускай мовы: вучэб. дапам. для студэнтаў філал. спецыяльнасцей устаноў, якія забяспечваюць атрыманне выш. адукацыі / М.Г. Яленскі [і інш.]; пад рэд. М. Г. Яленскага. – Мінск : Адукацыя і выхаванне, 2007. – 448 с.
4. Правілы беларускай арфаграфіі і пунктуацыі. – Мінск : Нац. цэнтр прававой інфарм. Рэсп. Беларусь, 2008. – 144 с.
5. Сучасная беларуская літаратурная мова. Лексікалогія. Фразеалогія. Лексікаграфія. Фразеаграфія. Фанетыка. Арфаэпія. Графіка. Арфаграфія. -- Выд. 2-е, перапрац. – Мінск: Вышэйшая школа, 1984. – 190 с.
6. Шмелёв, А.Д. Орфографические нормы и орфографические правила / А.Д. Шмелёв // Русский язык в школе. – 2009, №9. – С. 70 -- 75

ЗМЕСТ

ПЛЕНАРНАЕ ПАСЯДЖЭННЕ

ФАЛЬКЛОР – КУЛЬТУРА

БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

НАЦЫЯНАЛЬНЫЯ ЛІТАРАТУРЫ Ў СУСВЕТНЫМ КАНТЭКСЦЕ

МЕТОДЫКА ВЫКЛАДАННЯ ФІЛАЛАГІЧНЫХ ДЫСЦЫПЛІН